ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

MAX DESSOIR

FÜNFTER BAND

MIT 3 ABBILDUNGEN IM TEXT.



STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1910

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Inhaltsverzeichnis des V. Bandes.

Abhandlungen.

Bemerkungen.

Besprechungen.

Schriftenverzeichnis für 1909.

I.

Objektivismus in der Ästhetik.

Von

Max Dessoir.

1.

Die Gegenstände ästhetischer Betrachtung treten uns in drei Umkreisen entgegen. Einmal sind es Gebilde und Ereignisse der Natur, an die ästhetisches Erleben sich anschließt. Da es sich dabei nicht nur um Schönheit handelt, sondern auch um Häßlichkeit, ferner um erhabene oder niedliche Dinge und vieles ähnlicher Art, so trifft die früher gebräuchliche Bezeichnung »Naturschönes« nicht völlig zu. Ich möchte die Gesamtheit dieser Objekte lieber die ästhetische Natur nennen.

Für den zweiten Kreis ist der entsprechende Name ästhetische Kultur ganz geläufig. In meinem Buch »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« — auf das ich, um Wiederholungen zu sparen, noch mehrfach verweisen werde — habe ich zu zeigen versucht, wie unsere Lebens- und Verkehrsformen von ästhetischen Gesichtspunkten bestimmt werden, ja, wie auf allen geistigen Gebieten und bei sozialen Einrichtungen ein Teil der schaffenden Kräfte sich in ästhetischer Formung auslebt.

Drittens kommt nun hinzu und ist am wichtigsten: die große Tatsache der Kunst. Von der Kunst gilt nach meiner Meinung dasselbe, was jedermann der Natur und Kultur zugesteht, nämlich daß ihre Erscheinungen auch anders als ästhetisch beurteilt werden können; doch brauche ich darauf jetzt nicht von neuem einzugehen. Wollten wir genau reden, so müßten wir von ästhetischer Kunst sprechen. Jedenfalls ist klar, worauf sich die vorzunehmende Untersuchung bezieht: gemeinsam auf Gegenstände der Natur, Kultur und Kunst, insofern sie ästhetischen Wert besitzen.

Wir fragen: Haben diese Objekte ihre ästhetische Wertigkeit in sich selbst, d. h. unterscheiden sie sich durch irgendwelche sachlichen Merkmale von den außerästhetischen Dingen, oder gewinnen sie ihre Bedeutung lediglich aus der Art der auf sie angewendeten Betrachtung? Das Problem ist im wesentlichen bereits von Schiller erfaßt,

leider jedoch mit der Unterscheidung von schön und häßlich vermengt worden. Am 13. März 1791 hatte Körner an Schiller geschrieben: »Kant spricht bloß von der Wirkung der Schönheit auf das Subjekt. Die Verschiedenheit schöner und häßlicher Objekte, die in den Objekten selbst liegt, und auf welcher diese Klassifikation beruht, untersucht er nicht. Daß diese Untersuchung fruchtlos sein würde, behauptet er ohne Beweis, und es fragt sich, ob dieser Stein der Weisen nicht noch zu finden wäre« [1]). Schiller hat sich dann auch redlich um die gegenständlichen Eigenschaften des Schönen bemüht, was zunächst in den »Fragmenten aus den ästhetischen Vorlesungen« und insbesondere in den Kallias-Briefen hervortritt. Die gefundenen Formeln: »Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung« [2]) oder »Existenz aus bloßer Form«, so sehr sie dazu bestimmt waren, die Objektivität des Schönen zu betonen, blieben doch im allgemeinen schweben und mußten erst reicher ausgefüllt werden, um ihre ganze Wirksamkeit zu entfalten. Worauf es hier ankommt, ist indessen nur, die Neigung der Schillerschen Ästhetik zum Objektivismus festzustellen. Schiller verkennt nicht, daß die »Freiheit in der Erscheinung« auf Einfühlung einer menschlichen Erfahrung (der Freiheit) in den Gegenstand zurückgeht, aber er meint, daß dadurch die Selbstgesetzmäßigkeit des Objekts als das Wesen seiner Schönheit bezeichnet werde, die »innere Notwendigkeit der Form«, »eine Regel, die von dem Dinge selbst zugleich befolgt und gegeben ist«. Auch die erhabenen Erscheinungen haben ihre Qualität bloß für den Menschen, doch muß »in den Objekten selbst der Grund enthalten sein, warum gerade nur diese und keine anderen Objekte uns zu diesem Gebrauch Anlaß geben«.

In der Tat kann darüber doch gar kein Zweifel herrschen, daß die in den ästhetischen Kategorien zum Ausdruck gebrachten Verschiedenheiten auf unterschiedenen Merkmalen der ästhetischen Gegenstände beruhen. Welche Vorgänge komisch, tragisch, niedlich, erhaben sind, wird nicht bloß von der Gemütsrichtung des Aufnehmenden bestimmt — gewisse Dinge können eben schlechterdings nicht niedlich, andere niemals tragisch genannt werden. Damit stimmen die Ergebnisse experimenteller Untersuchung überein. Sie zeigen, daß einige Formen (Rhythmen, Farbenzusammenstellungen) wohlgefälliger sind als andere und zwar kraft ihrer objektiven Beschaffenheit, die hier, innerhalb der elementaren Verhältnisse, ziemlich gut nachgewiesen werden kann. Allein über die ästhetische Qualität im allgemeinen geben sie keinerlei Aufschluß, denn auch die häßlichen Verhältnisse, die miß-

[1]) Schillers Briefwechsel mit Körner 2. Aufl., I, 404.
[2]) Säkularausgabe XII, 351.

fälligen Farbenverbindungen, die Dissonanzen, die ich unter dem gleichen Gesichtspunkt wie die entsprechenden wohlgefälligen Vorgänge beurteile, gehören ins Ästhetische. Man wird also auf diesem Wege bestenfalls zur Bestimmung des elementar Schönen, doch nicht zur Erklärung des Ästhetischen überhaupt gelangen. Vielmehr ist stets Voraussetzung, daß die Versuchsperson wisse, was ein ästhetisches Verhalten ist, und daß sie nur in einer solchen seelischen Verfassung ihre Beobachtungen mache und ihre Urteile fälle, denn sonst blieben ja die einzelnen Ergebnisse unvergleichbar. Wenn etwa die eine Versuchsperson nach der Bequemlichkeit der Augenbewegungen und die andere nach rein persönlichen Vorstellungsassoziationen wertet, so sind diese Maßstäbe völlig voneinander und vom eigentlich ästhetischen Maßstabe verschieden. Das Schlimmste ist, daß gelegentlich die Wirkung die gleiche sein kann und damit eine objektive Gesetzmäßigkeit vorgetäuscht wird; ein vielleicht seltener, aber mir doch mehrfach begegneter Zufall, gegen den man sich durch vorhergehende genaue Unterweisung der Versuchsperson und durch nachfolgende Befragung schützen muß.

Unter ästhetischem Objektivismus wollen wir also nicht die Tatsache verstehen, daß die ästhetischen Besonderungen (mit Einschluß des Schönen) in den Eigenschaften der Gegenstände begründet sind, sondern die Lehre, daß das Gebiet der ästhetischen Natur, Kultur und Kunst insgesamt objektive Merkmale einer gegenständlichen Eigenart besitze. Hierin ist die Behauptung eingeschlossen, daß Erscheinungen von bestimmter Beschaffenheit eine besonders starke Fähigkeit besitzen, ästhetisches Lob oder ästhetischen Tadel hervorzurufen, im Unterschied zu anderen Erscheinungen, die weniger geeignet sind, ästhetische Gefühle und Urteile zu veranlassen. Dieser Anschauung steht als Subjektivismus die Summe derjenigen Theorien gegenüber, die sich um die objektiven Merkmale des ästhetischen Seins nicht kümmern, sondern ihre Aufgabe mit einer Kennzeichnung und Erforschung des ästhetischen Verhaltens erschöpft glauben. (Vgl. Ästh. S. 60 und 75.) Als Ausgangspunkt einer Untersuchung besitzt der Subjektivismus entschiedene Vorzüge. Denn einerseits erkennen wir ja die ästhetische Wirklichkeit zunächst immer nur an unserem Verhalten, und anderseits ist dies Verhalten d. h. die ästhetische Einstellung überhaupt in so weitem Umfange möglich, daß die »Panästhetizismus« genannte Ansicht entstehen konnte. Auch wer zugibt, daß die unterscheidende Beurteilung, die in den Kategorien schön, häßlich, komisch usw. auseinandergelegt ist, jedesmal objektiv gestützt sein muß, mag die allgemeine Richtung aufs Ästhetische für lediglich subjektiv erklären.

Fragen wir also vorerst, wie diese Einstellung an sich zu verstehen sei. Wenige Worte genügen. Bekanntlich finden wir an ihr die Wahrnehmung in hervorragendem Maße beteiligt. Ohne genaue Auffassung der Form- und Farbenverhältnisse, der Harmonien und Rhythmen tritt diejenige Würdigung des Gegenstandes nicht ein, die nach übereinstimmendem Sprachgebrauch ästhetisch genannt wird. Bei den einfachsten Gegenständen der ästhetischen Bewertung kann es nun so aussehen, als ob die Deutung der erwähnten Faktoren in das Belieben des Einzelnen gestellt sei: eine schräge Linie mag von dem einen Betrachter als gleitend, von dem anderen als aufstrebend, von dem dritten als mißglückter Versuch zur wagerechten Lage angesehen werden. Aber diese Subjektivitäten finden schnell ihre Grenze. Denn schon bei jedem einzelnen Gebilde gibt es nur wenige Möglichkeiten, und diese verringern sich bis zur Eindeutigkeit innerhalb eines Ganzen, wie es uns in Wirklichkeit immer entgegentritt. Die besondere Raumform oder die besondere Klangverbindung erhält durch die übrigen Teile des Gegenstandes eine Sicherung, die sie vor Willkürlichkeiten schützt. Es ist daher die Wahrnehmung an sich oder der unmittelbare Bestandteil des ästhetischen Eindrucks von dem Objekt nicht nur ausgelöst, sondern in ihm begründet und von der Beschaffenheit des Gegenstandes in gesetzlicher Weise abhängig.

Die hinzutretenden Vorstellungen bilden den »assoziativen« oder »relativen« Faktor. Ob die Beiwörter gut gewählt sind? Jener Ausdruck Fechners enthält die bedenkliche Annahme, daß der psychologische Vorgang jedesmal eine Assoziation darstelle, diese von Külpe vorgeschlagene Bezeichnung läßt — gegen die Absicht des Urhebers — den gemeinten Bestandteil als durchaus schwankend erscheinen. Gewiß stammen sehr viele der angegliederten Vorstellungen aus rein persönlicher Erfahrung oder vorübergehender Stimmung, sind also relativ. Andere jedoch bedeuten Wirkungen, die vom Gegebenen notwendig ausgehen, und sollten daher lieber, um Mißverständnisse zu vermeiden, gesondert bezeichnet oder mit jenen Assoziationen unter einen allgemeineren Begriff zusammengefaßt werden. Viel wichtiger ist natürlich die tatsächliche Feststellung solcher gebundenen Beziehungen. In zwei Fällen zum mindesten sind sie unbestreitbar, wie ich jetzt, im Gegensatz zu den früher von mir erhobenen Bedenken, glauben möchte. Mit der Wahrnehmung fast aller Werke angewandter Kunst verbindet sich die Vorstellung des Zwecks, dem die Dinge dienen; diese Vorstellung tritt als ein wesentliches Moment in den ästhetischen Genuß ein. Zweitens gewinnt bei den Schöpfungen nachbildender Künste der Gedanke an die ihnen entsprechende Wirklichkeit eine starke Kraft. Daß es sich in beiden Fällen nicht um deut-

liche Vorstellungsbilder handelt, habe ich bereits in dieser Zeitschrift (II, 455) ausgeführt; andere Schwierigkeiten sind in meinem Buch (S. 192) erörtert. Doch die Hauptsache bleibt die unantastbare sachliche, nicht subjektive Zugehörigkeit einiger, vornehmlich der Zweck- und Wirklichkeitsvorstellungen, zum ästhetischen Gegenstand. Fehlten solche Angliederungen von allgemeiner Gültigkeit, so fiele alles, was über Wahrnehmung und beseelende Einfühlung hinausgeht, in das Gebiet regelloser individueller Äußerungen. In Wahrheit unterscheidet jeder geschulte Beobachter zwischen dem im Objekte liegenden Wert und der eigenen Reaktion; der Wert aber wird zum großen Teil bedingt durch den Maßstab mittelbar hervorgerufener Vorstellungen, deren Hauptvertreter soeben genannt wurden.

Außer Wahrnehmung und Vorstellung ist am ästhetischen Gegenstand beteiligt der Wille. Der formale Ablauf von Willenshandlungen mit seinen Strebungen und Hemmungen, seinem Anwachsen und Nachlassen findet sich auch im ästhetischen Genuß. Indessen keineswegs als rein innerer Vorgang, der vom Objekt lediglich ins Spiel gesetzt wird und dann nach eigener Regel abläuft, sondern als ein am und im Gegenstand erlebter Prozeß. Auf diese Seite der Einfühlung kommt es hier an. Der ästhetische Gegenstand ist es, der da strebt und gehemmt wird, anschwillt und abschwillt, und zwar auf Grund seines Gefüges. Wir dürfen diese formalen Bestimmtheiten der inneren Willenshandlung als etwas Objektives behandeln, weil wir sicher sind, bei erneuter Wahrnehmung des Gegenstandes den gleichen Gemütszustand zu erleben.

Somit ist das ästhetische Verhalten nach drei Seiten hin an das Objekt gebunden. Es fehlt aber in unserer Zergliederung noch ein Moment, und zwar gerade dasjenige, das seit alters als die kräftigste Stütze des Subjektivismus angesehen wird: das Gefühl. Hierüber wird eine Verständigung nur schwer zu erzielen sein. Immerhin können wir wenigstens dies als sicher voraussetzen, daß, wenn das ästhetische Gefühl einen elementaren seelischen Inhalt darstellte, damit seine Subjektivität noch nicht bewiesen wäre. Denn Lust und Unlust werden — worauf ich oft aufmerksam gemacht habe — nicht bloß an Gegenstände als an ihre Ursachen geknüpft, sondern sie werden geradezu den Objekten als Eigenschaft beigelegt, z. B. den Farben und Tönen. Nun ist aber das ästhetische Gefühl kein einfaches und scharf umgrenztes Gefühl. Erkennen wir es als das, was es wirklich ist, nämlich als eine äußerst zusammengesetzte Verhaltungsweise, so dürfen wir es erst recht nicht zu einer bloßen Zuständlichkeit der Seele machen. Auch das ästhetische Gefühl hat seine Objektivität. Es bedeutet insbesondere die vollständige Verschmelzung des Ich mit dem

Dinge, hervorgerufen durch die im ästhetischen Gegenstand herrschende anschauliche Notwendigkeit oder, anders gesagt, durch die darin auftretende Zusammengehörigkeit des Unterscheidbaren (Ästh. S. 82 f. und 114 f.). Angesichts einer empirischen Wirklichkeit sind wir weniger anspruchsvoll, bei einer Bilderfolge aber oder einem Drama verlangt unsere Objektivitätstendenz strengste Verknüpfung, und diese besteht darin, daß jede Szene ein Bedürfnis erregen und jede einem Bedürfnis gerecht werden muß. Es ist klar, wie eng solche Verkettung mit dem Gefühl überhaupt und mit dem Realitätsgefühl im besonderen zusammenhängt. Je stärker das Gefühl, desto lebhafter drängt es auch nach dinghafter Verwirklichung, gleichsam um sich seiner selbst zu versichern.

Mit diesen Erwägungen scheint die bekannte Lehre im Widerspruch, wonach der ästhetische Genuß als ein Wohlgefallen »ohne Interesse« mit der Existenz seines Gegenstandes nichts zu schaffen habe. Wir wollen die Theorie dahin auffassen, daß für das Ich des täglichen Lebens die eigentümliche Daseinsweise des ästhetischen Objekts gleichgültig sein soll. Wenn jemand zu einem Schlage gegen mich ausholt und ich ohne Rücksicht auf die Folgen die Schönheit der Bewegung bewundere, so ist allerdings der Vorgang in einem gewissen Sinne für mich nicht vorhanden. Es mag wohl ein anderer mit Recht mich fragen, ob ich denn die Bewegung nicht gesehen hätte. Doch ich würde mit größerem Rechte antworten: gerade weil ich sie nur sah, bin ich dem Schlag nicht ausgewichen. In ähnlicher Weise beurteile ich vielleicht ein Gesicht, das mir mit liebevollstem Ausdruck zugewendet ist, bloß danach, daß seine Formen und Farben häßlich sind. Dann mißachte ich wesentliche Eigenschaften der Wirklichkeit. Mit einem Wort, es sieht so aus, als ob das Ästhetische mangelhaft sei im Verhältnis zur vollen Realität, nämlich weniger gegenständlich oder mehr »scheinhaft«.

In Wahrheit jedoch ist der Sachverhalt der gerade entgegengesetzte. Indem vor dem Ästhetischen jede Rücksicht auf unsere bürgerliche Lebenshaltung und unser persönliches Begehren ausscheidet, wird es in strenger Objektivität aufgefaßt, freilich in einer solchen von besonderer Eigenheit. Die den drei Ausmessungen des Ästhetischen (Natur, Kultur und Kunst) entsprechende »reine Betrachtung« hat grundsätzlich denselben Sinn wie die reine Betrachtung, die Aristoteles als das Kennzeichen des wissenschaftlichen Verhaltens nennt: sie ist die Herstellung eines Zusammenhangs von Beziehungen und Bewertungen, wodurch dem Gegebenen die volle Wirklichkeit gesichert wird.

Zur Entfaltung dieser Erkenntnis bedarf es jedoch einer weiter ausgreifenden Betrachtung.

2.

Der Begriff des Wirklichen ist weder einfach noch eindeutig. Seitdem Demokrit und Plato die folgenreiche Spaltung dieses Begriffes in das wahrhaft Seiende und die Erscheinungswelt vollzogen hatten, ist die naive Auffassung endgültig zerstört. Aber die Zweiweltentheorie der alten Philosophen genügt nicht. Sie ist zu einer Mehrweltenlehre zu erweitern, die mannigfache Arten und Stufen des Seienden anerkennt[1]). Soll die Berechtigung dieses Pluralismus wiederum von psychologischen Ausgangspunkten her begründet werden — und das empfiehlt sich, um die Überlegung gleichmäßig zu gestalten —, anderseits aber auf das Ästhetische hin orientiert werden, so sind die Unterschiede von Wahrnehmung, Erinnerung und Phantasievorstellung ins Auge zu fassen (vgl. Ästh. S. 79 ff.). Die Wahrnehmungen ergeben im Zusammenwirken der verschiedenen Sinne jene Wirklichkeit, die früher gern die »gemeine Wirklichkeit« genannt wurde. Die Erinnerungsvorstellungen haben eine andere Realität, eine unvollständige und eingeschränkte im Vergleich zur Vielsinnigkeit und Fülle der Wahrnehmungswelt, immerhin eine objektive, denn sie werden in einen an sich seiend gedachten Zusammenhang hineingesetzt. Subjektivität kommt wohl der seelischen Vorgangseigenschaft des Sich-erinnerns zu — gleichwie dem Vorgang des Wahrnehmens —, doch keineswegs dem Inhalt. Dieser gilt jeder natürlichen Selbstbeobachtung als etwas Objektives; er kann ja auch seine Unabhängigkeit vom Ich sehr deutlich zum Ausdruck bringen, beispielsweise in dem Fall einer erinnerten, hartnäckig verharrenden Melodie. Endlich die Phantasievorstellungen. Sie besitzen Gegenständlichkeit, da ihre Inhalte dem Ich mit einer gewissen Selbstwertigkeit entgegentreten und außerdem unter sich bestimmte, nicht ausschließlich von der Willkür des Subjekts hervorgerufene Beziehungen entwickeln.

Indessen die Ausdehnungskraft der Objektivität erstreckt sich sogar unter Umständen bis ins Innerste des Ich und läßt dieses samt seinen Vorgangseigenschaften zu einer unabhängigen Wirklichkeit erstarren. Am auffälligsten tritt die gemeinte Erscheinung in jenen abnormen Zuständen hervor, wo das wahrnehmende und handelnde Ich als ein seltsam Fremdes von einem noch irgendwie vorhandenen subjektiven Ich abgerückt wird[2]). Das Fremdheitsgefühl, den meisten Menschen

[1]) Ein Ansatz dazu in Schillers zwanzigstem ästhetischen Brief, namentlich in der Anmerkung.

[2]) Näheres über die sogenannte Depersonalisation (oder das Fremdheitsgefühl) in meinem Berichte »Das Unterbewußtsein«, den ich dem Genfer Psychologenkongreß im August 1909 vorgelegt habe. Ein Gegenstück zur Depersonalisation

aus gelegentlichen Erfahrungen bekannt, gipfelt darin, daß das eigene redende und sich bewegende Ich als in einem Gegenüber oder in einer Entfernung empfunden wird. Nicht nur die Umgebungsbestandteile erscheinen als objektiv, fremd und fern, sondern auch das Subjekt nebst allen seinen Äußerungen erhält denselben Charakter. Die festeste der von uns erlebten Bindungen wird gelockert: was sonst ineinander verschmolzen ist, das intimste Ichbewußtsein einerseits, das Empfangen und Tun der Persönlichkeit anderseits, wird getrennt, gezerrt, geweitet [1]). Mit einer solchen, sozusagen perspektivischen Verschiebung verbindet sich alsdann eine Mechanisierung des Erlebten, da die Lebendigkeit des Ich in das Geschehende nicht mehr eingefühlt wird. Was sich da abspielt, mit Einschluß der eigenen Tätigkeiten, kommt dem Subjekt automatenhaft vor: es verläuft ja alles so, wie es soll, aber ohne die innere Beteiligung der Person, daher unlebendig, rein mechanisch. Von einer ähnlichen Seelenverfassung berichten übrigens auch die Schauspieler, deren Ichgefühl nicht selten beim Spielen dermaßen unbeteiligt ist, daß alles nach einer fremden Gesetzmäßigkeit abzurollen scheint.

Eine andere Abweichung des Wirklichkeitsbewußtseins ist zu erwähnen, weil sie gleichfalls in unser Gebiet einschlägt und vortrefflich über die Zerlegbarkeit der Realität belehrt. Wir kennen nämlich außer den bisher genannten Wirklichkeitskreisen und -arten auch eine schwer beschreibbare abstrakte Form des objektiven Seins. Wenn Künstler schaffen, so tritt häufig zu Beginn das Bewußtsein auf, es dringe jetzt in die Seele etwas Fremdes ein, das noch keinerlei Gestalt gewonnen hat. Anzeichen sind da, daß eine Idee nach Verkörperung strebt, doch entbehrt sie vorläufig jeder Bestimmtheit. Das Gefühl gleicht dem von der Anwesenheit eines »Andern« in demselben Raume, solange man noch nicht zu sagen vermag, ob jenes »Andere« ein Tier oder ein Mensch ist oder nur eine Täuschung oder ein »Gespenst«. Ein objektiver Inhalt will in der erregten Seele sich bilden, aber er ist vorerst ganz keimhaft, eine bloße Möglichkeit. Kurz, wir haben hier einen Einzelfall eines Realitätsgefühls ohne irgendwelche konkrete Beschaffenheit.

Alle diese psychologischen Vorgänge sind erwähnt worden, um zu zeigen, daß *erstens die Grenzen des Objektiven sich häufig verschieben und daß zweitens Qualitätsunterschiede*

---

bildet das bei erschütternden Erlebnissen sich einstellende Gefühl: was da vorgehe, müsse ein Traum, könne nicht wirklich sein. (Das Wort Gegenstück steht hier sowohl im Sinne von Ergänzung als auch von Widerspruch.)

[1]) Unter der Einwirkung des Äthers hat man eine Dehnung des Zeitbewußtseins beobachtet, die diesem Vorgang verwandt ist.



des Objektiven bestehen. Wenn beides zugegeben wird, so müssen wir nun weiterhin fragen, ob dann noch gemeinsame Kennzeichen für gegenständliche Wirksamkeit überhaupt aufzufinden sind. Das ist gewiß der Fall. Auch mit Rücksicht auf die besprochenen Besonderungen reichen die Merkmale aus, die ziemlich allgemein in der Erkenntnistheorie aufgeführt zu werden pflegen. Im Grunde kommen die Kriterien darauf hinaus, daß alles Objektive durch Befolgung einer eigenen Gesetzmäßigkeit, die nicht die psychologische ist, als unabhängig dem erlebenden Subjekt gegenübertritt. Wenn bestimmte Inhalte während des Wechsels anderer gleichförmig verharren und eine regelmäßige, aber nicht bewußt hergestellte Verknüpfung aufweisen, so bilden sie eine Wirklichkeit. Die lückenlose und eigentümliche Gesetzmäßigkeit eines Zusammenhanges verbürgt uns die unabhängige Existenz seiner Glieder. Solcher Zusammenhänge aber gibt es viele.

Wir haben es hier mit dem ästhetischen Sein zu tun. Da muß nun von vornherein festgestellt werden, daß die ihm innewohnende Gesetzlichkeit nicht schlechthin die psychologische sein kann, daß also auch nicht die künstlerische Wahrheit in einfacher Deckung mit der psychologischen zusammenfällt. Der Hauptgrund ist ja ersichtlich: wir hätten vor ästhetischen Gebilden unmöglich das Gefühl eines Selbständigen und Objektiven, wenn anders sie nur »Seele« wären. Was hebt den ästhetischen Gegenstand über das sinnlich Gefällige hinaus? Eben der Umstand, daß das Angenehme seine Wirksamkeit auf das Psychologische beschränkt (freilich nicht auf das Individuelle, da über das, was die Sinne reizt, weithin Übereinstimmung herrscht). Was trennt die künstlerische Wahrheit von der psychologischen? Zum mindesten doch die Art, wie jene Wahrheit in die Erscheinung tritt. Selbst wenn wir die schöne Biegung eines Blattes oder eines ihm entsprechenden Architekturteils auf Grund eines aufstrebenden Gemütsverhaltens genießen, so genießen wir sie doch sozusagen in einer Bildersprache. Und gerade um diese dreht sich alles. Dem ästhetischen Gegenstand wird kein Leben »geliehen«, sondern er lebt sein eigenes Leben, er hat seine volle und eigentümliche Wirksamkeit. Ausgestattet mit Rechten und Forderungen stellt sich das Objekt vor das Subjekt hin. Es will anders als lediglich vom Menschlichen aus beurteilt werden [1]). Nehmen wir als Beispiel ein Landschaftsbild. In ihm sind Licht und Schatten, Perspektive und Zusammenklang der

[1]) Selbst ein Ästhetiker wie Lipps kann sich diesem Sachverhalt nicht versagen; aber er verdunkelt ihn durch die übermäßige Ausdehnung des Einfühlungsprinzips. In seiner Ästhetik sind gerade die nebenbei gebotenen Einsichten die richtigsten und fruchtbarsten; die Beiwörter der Lippsschen Lehre sollten die Hauptwörter einer vorurteilsfreien Wissenschaft werden.



Farben nach einer Regel geordnet, die auch für andere Bäume, Wiesen, Hütten gelten würde; das bedeutet: nicht der zufällige Anblick eines Haufens zufälliger Dinge wird in dem Gemälde abgespiegelt, sondern es wird darin eine das Einzelne überschreitende Gesetzlichkeit ausgedrückt. Zwischen den Teilen wirken Beziehungen anschaulich-notwendiger Art; der ästhetische Wert der Teile ist ein Knüpfungswert. Aber diese Gesetzmäßigkeit, die im engeren Sinne ästhetische — also etwa die der Beleuchtung —, läßt sich nie und nimmer mit der psychologischen gleich setzen; sie muß vielmehr als eine objektive Eigenschaft des ästhetischen Seins anerkannt werden.

Um den Tatbestand weiter zu verdeutlichen, wollen wir einen Umweg nicht scheuen und die viel behandelte Verwandtschaft zwischen Kunst und Spiel einer Prüfung unterziehen. Sie ist oft in der Richtung mißverstanden worden[1]), daß sie den Objektivismus zu widerlegen schien; ja, man wollte geradezu durch Rückgreifen auf das Spiel eine Theorie von der Ungebundenheit und Subjektivität des ästhetischen Lebens begründen. Etwas Richtiges steckt in der Meinung, nämlich dies, daß wir beim Betreten beider Sphären in ein Reich der »Heiterkeit« gelangen und uns der schweren Bürde des »ernsten« Lebens entledigen. Spiel und Kunst befreien tatsächlich den Menschen vom Druck der Wirklichkeit. Allein sie tun es, indem sie ihn in eine neue Gesetzlichkeit überführen. Betrachten wir daraufhin zunächst das Spiel.

Schon die einfachsten kindlichen Spiele zeigen die Neigung, Regeln in sich auszubilden. Bei Bewegungsspielen z. B. muß dem einen Kind ein Vorsprung vor den anderen gelassen werden, oder ein bestimmter Ort gilt als Freistätte, oder es darf bloß auf einem Fuß gehüpft werden und dergleichen mehr. Die Bücher, in denen Spiele zusammengestellt sind, enthalten unzählige solcher Ordnungen. Nicht anders bei den Spielen der Erwachsenen. Für die Ringkämpfer gibt es ein höchst verwickeltes System erlaubter und verbotener Griffe, während natürlich im Ernstfall nahezu alles erlaubt ist oder doch die von sittlichen Erwägungen gezogene Grenze in einer ganz anderen Richtung läuft. Bei Karten- und Brettspielen werden den Karten und Steinen willkürlich gewisse Werte beigelegt und die Beziehungen zwischen ihnen durch

[1]) Nicht von Schiller. »Weil man indessen, von einem falschen Geschmack verführt und durch ein falsches Räsonnement noch mehr in diesem Irrtum befestigt, den Begriff des Willkürlichen in den Begriff des Ästhetischen gern mit aufnimmt, so merke ich hier zum Überfluß noch an (obgleich diese Briefe über ästhetische Erziehung fast mit nichts anderem umgehen, als jenen Irrtum zu widerlegen), daß das Gemüt im ästhetischen Zustande zwar frei und im höchsten Grade frei von allem Zwang, aber keineswegs frei von Gesetzen handelt . . .«. (Anmerkung zum 20. Brief.)

strenge Gesetze geregelt; versucht jemand von diesen abzuweichen, so heißt es: mit dem läßt sich nicht »spielen«. Es ist also eine objektive Ordnung da. Daneben freilich eine Bedingung, die nicht mechanisch zu bestimmen ist: der Mitspieler. Der von seiner Geschicklichkeit ausgehende, stärkere oder schwächere Widerstand bildet den veränderlichen Bestandteil des Spiels. Über den Wettbewerb der Kräfte gibt es keine besondere Regel, höchstens die, daß er nicht ins Ungemessene zu verlaufen, sondern an einem vorher festgelegten Punkt zu schließen pflegt. Nur wird eben der Endpunkt nicht auf dem kürzesten oder auf einem beliebigen Wege erreicht; man gelangt zu ihm vielmehr nach Maßgabe der auf beiden Seiten entwickelten Leistungen und auf der von der Spielregel vorgeschriebenen Bahn.

Wenden wir dieselbe Betrachtungsweise jetzt auf die bildenden und redenden Künste an, so dürfen wir das Naturvorbild der Darstellung als die Gegenpartei zum Künstler bezeichnen. Der Dichter kämpft spielend mit der Fabel, die seinem Werk zugrunde liegt, der Maler mit dem Modell. Gleich guten Spielern müssen sie wissen, ob sie dem Gegner gewachsen sind und wie er zu behandeln ist. Im Stoff liegen, und zwar als veränderliche Größen, die Förderungen und Hemmungen, durch die man schließlich zum Ende gelangt; mancher Stoff erlaubt (wie mancher Gegner im Spiel) eine kurze, ein anderer Stoff fordert eine lange Behandlung. — Was zweitens die Spielregel betrifft, so wird sie dem Künstler in den Formungsprinzipien der gewählten Kunstart übermittelt. Ja, die Spielregel des Malens, z. B. mit Wasserfarben auf Papiergrund, ist erheblich objektiver als diejenige des Schachs oder des Lawn-Tennis, weil sie durchaus in der Natur dieser Malmittel begründet ist.

Wir dürfen demnach als erweislich wahr ansehen, daß Spiel und Kunst keine Gebiete zügelloser Subjektivität bilden, sondern Sphären besonderer Gesetzmäßigkeit, und sich als solche von der Gesetzmäßigkeit des wirklichen Daseins abheben.

3.

Wenn das ästhetische Sein eine besondere Gesetzmäßigkeit in sich trägt, so besitzt es damit objektive Wirklichkeit. Diese Wirklichkeit ist von so starker Objektivität, daß die soeben erwähnten Spielregeln oder Formprinzipien schlechterdings nicht durchbrochen werden können; das künstlerische Genie zeigt sich immer nur in der Bereicherung und Vertiefung der Regeln, niemals in feiger Umgehung. Dazu kommen aber noch zwei andere Momente. Über das erste genügen wenige Worte, weil es bereits anderwärts (Ästh. S. 236) erörtert wurde. Es handelt sich darum, daß jedes Kunstwerk inhaltlich sein eigenes Leben

führt — manchmal im heftigsten Kampf gegen die Absicht des Künstlers —, denn von gegebenen Voraussetzungen aus darf oder kann der Stoff nur in gewissen Richtungen entwickelt werden. Zum andern gewinnt eine künstlerische Schöpfung insofern Realität, als sie kraft einer allgemeinen Bedeutsamkeit inhaltlich über sich selbst hinausweist. Wie der Platonismus unabhängig von Plato ein Dasein hat, so läßt sich von jedem größeren, namentlich dichterischen Kunstwerk eine Lebensbeurteilung und Weltanschauung ablösen. Diese ist dann ein bleibender und objektiver Wert. Goethes Gedichte, oft als augenblickliche Aufzeichnungen entstanden, erheben sich über alle Gelegenheitsdichtung, weil sie das Menschliche in seinen unveränderlichsten Zügen ergreifen. Und der Wert des Kunstwerks wächst mit dem höheren Betrag einer solchen Objektivität. So wird das einzelne Werk zu einem Bestandteil der geistigen Kultur, während alles bloß Subjektive außerhalb dieses großen Zusammenhangs liegt.

Ganz selbstverständlich ist schließlich die Zugehörigkeit des einzelnen ästhetischen Gegenstandes zum Ganzen des ästhetischen Seins. Ich würde diesen Punkt überhaupt nicht erwähnen, wenn nicht manchmal die Lehre von der Isolierung so vorgetragen würde, daß sie der rein ästhetischen Verbindung der Objekte zu widersprechen scheint. Die Theorie besagt aber nur, daß das besondere ästhetische Gebilde von der übrigen Welt abgeschlossen und in diesem Sinne in sich fertig ist. Der Rahmen des Bildes, der Sockel der Säule, der Vorhang der Bühne, die Ruhe, aus der wie aus einem Nichts die Welt der Musik emporsteigt, — alle diese Hilfsmittel der Trennung schützen den Kunstgegenstand vor Berührungen mit der Umgebung, und sie werden jenseits der Kunst vom Genießenden innerlich nachgebildet, um den ästhetischen Wert von Naturobjekten und Kulturformen zu steigern. Aber sie bedeuten eben lediglich Maßnahmen gegen eine Vermengung mit der empirischen Wirklichkeit: die Landschaft auf der Leinwand soll nicht in die Umgebung des Bildes weitergeführt, die Statue nicht mit dem Erdgrund in Berührung gebracht, das Reich der Bühne nicht mit demjenigen unseres Lebens verwechselt, die Musik nicht dem Geräusch des Tages angenähert werden. Nur soweit das Benachbarte an der ästhetischen Seinsform teilnimmt, verknüpft es sich mit dem ästhetischen Gegenstande. Dessen Grenze ist also gelegentlich eine breite Zone, und daraus entstehen Probleme, die in dieser Zeitschrift mehrfach (von Olga Stieglitz, Waldemar Conrad und anderen) in Angriff genommen worden sind. Immerhin, wie man auch den ästhetischen Gegenstand in den besonderen Fällen umgrenzen mag, innerhalb seiner herrscht jedenfalls eine Objektivität, die von derjenigen der Umwelt abweicht. Dieser Satz gilt in weiterem Umfange, als häufig

angenommen wird: selbst die allgemeinsten Bestimmungen des räumlichen und zeitlichen Seins sind hier andere als dort[1]). Die räumlichen Verhältnisse, auf die es im Bilde ankommt, haben ihre Eigenart. Bekanntlich stört es uns nicht, wenn der Maler ein dargestelltes Ding in der Mitte vom Rahmen durchschnitten werden läßt. Der Grund kann nur der sein, daß das Gefühl der Vollständigkeit in der ästhetischen Sphäre an besonderen Bedingungen haftet. Dies Gefühl und die von ihr geforderte räumliche Einheit bedürfen nicht unter allen Umständen des Fertigseins im Sinne natürlicher Dinglichkeit. Mit einem Wort: bereits in den grundlegenden Eigenschaften unterscheidet sich die ästhetische Wirklichkeit von der schlechthin gegebenen. Jeder ästhetische Gegenstand ist gegen diese Welt von Objekten abgeschlossen.

Indessen die Isolierung besteht nicht in bezug auf die übrigen ästhetischen Gegenstände. Namentlich diejenigen der gleichen Ordnung, z. B. die Werke derselben Kunstgattung und Kunstart, werden vielmehr aufs engste einander genähert durch die ihnen gemeinsame Gesetzmäßigkeit. Zuhöchst gehören sie allesamt einer übergreifenden Wirklichkeit an, eben der ästhetischen; und dies nicht etwa im bildlichen, nein, im recht eigentlichen Sinne. Der Inbegriff ästhetischer Objekte ist eine der Gruppen oder Stufen von Realität, eine Klasse mit sachlichen Merkmalen und kennzeichnenden Regeln, also weder eine Scheinwelt noch eine Schöpfung subjektiver Willkür.

Das Gefüge und die Gesetze dieser Seinsart von neuem aufzudecken, liegt mir fern. Ich will aber einige weniger beachtete Seiten des Problems näher ins Auge fassen. Zunächst die eigentümliche Schwierigkeit, die in der anschaulichen Beschaffenheit des Ästhetischen beschlossen ist. Während die Umkreise der metaphysischen und naturwissenschaftlichen Begriffsbildung durch ihre Unanschaulichkeit deutlich von der Erfahrungswirklichkeit abgehoben sind, gerät die Welt des ästhetischen Bewußtseins wegen ihrer Anschaulichkeit in Gefahr, mit dem konkreten Sein verwechselt zu werden. Deshalb ist der zuletzt von Conrad (in dieser Zeitschrift) geführte Nachweis von Bedeutung, daß für gewöhnlich der ästhetische Gegenstand in dem tatsächlich vorliegenden Ding oder Geschehen nicht lückenlos verwirklicht wird, daß sein Dasein sich nicht erschöpft in der äußeren Erscheinung des Gegebenen. Was gemeint ist, erkennen wir sofort an einfachen Beispielen, etwa an den vielen möglichen Tonartänderungen eines Musikstückes und an den Formatänderungen eines Bildes, oder an den Auf-

---

[1]) Über Raum und Zeit im Ästhetischen vgl. die Ausführungen von Lenore Kühn in dieser Zeitschrift IV, 66 ff.



führungsunterschieden von Tonstücken und an dem wechselnden Erhaltungszustand eines Bildwerkes. In der Tat, man könnte die alte Vergleichung der Ästhetik mit der Logik wieder aufnehmen und entsprechend Kants Beispiel von den hundert Talern sagen: zum idealen ästhetischen Gebilde muß etwas, was nicht ästhetisch ist, hinzukommen, um daraus die ästhetische Gegebenheit zu machen, gleichwie zum logischen Begriff etwas hinzutreten muß, damit aus dem Gedachten ein Tatsächliches werde. Oder man mag nach dem Vorbild Spinozas und seines Satzes »*Omnis determinatio est negatio*« das konkret vorhandene Objekt unseres ästhetischen Genießens durch Minderung aus dem idealen ästhetischen Gebilde entstehen lassen (wozu wohl mehr Grund vorliegt als zu der anderen Auffassung). In jedem Fall bleibt es dabei, daß die ästhetische Objektivität — obwohl anschaulicher Art — sich mit der konkreten Wirklichkeit der ästhetischen Erscheinungen nur unvollkommen deckt. Auch unter dem jetzt entwickelten Gesichtspunkt gilt demnach der vorhin aufgestellte Satz, daß der einzelne Gegenstand in seiner jeweiligen Gestalt über sich selbst hinausweist.

Betrachtet man nun das ästhetische Reich in seiner abstrakten Vollendung, so erscheint es als ein Intensitätsphänomen (vgl. Ästh. S. 75). Voraussetzung des ästhetischen Schaffens und Genießens ist Hingabe an die Kraft und Fülle der sichtbaren Welt, lebhaftes Gefühl für die unwiederholbare Tatsächlichkeit des Lebens, Empfänglichkeit für den uns unaufhörlich umbrausenden Jubelruf: Ich bin! Aber auf dieser Voraussetzung erheben sich die wunderbarsten Steigerungen des natürlichen Seins. Das bloß Wirkliche verhärtet sich zu der unbedingten Notwendigkeit, die in jedem ästhetischen Gebilde die Teile aneinander kettet, und es erweitert sich zu allen den Möglichkeiten, für die in der Erfahrungswelt kein Raum ist, wo die Elemente ja immer nur nach einer einzigen Regel verbunden werden. Beides gehört derart zusammen, daß die objektive Notwendigkeit über der Fülle des Möglichen die Herrschaft hat. Was dies bedeutet, erkennt man, indem man die ästhetische Welt mit der an Möglichkeiten ebenso reichen Traumwelt vergleicht: hier subjektive Grenzenlosigkeit, dort objektive Gebundenheit. Die im Traum auftretenden Bilder werden oft anders beurteilt als im wachen Zustande, z. B. ohne jede Verwunderung aufgenommen, obgleich stärkstes Erstaunen am Platze wäre; aber es gibt keine Gesetze für diese Veränderung der Apperzeption, wenigstens nicht in dem Sinne, wie für die sozusagen einheitlich verschobene ästhetische Apperzeption. Wir wissen, daß wir im Traum anders bewerten als sonst, nur vermögen wir keinen bestimmten Gesichtspunkt der Bewertung herauszufinden. Schon dieser eine, tiefgreifende

Unterschied sollte verhindern, daß die Phantasie des Künstlers eine Traumphantasie genannt wird, was immer wieder vorkommt. Feinere Verschiedenheiten bestehen zwischen den magischen Vertauschungen, die der Traum kennt, und den symbolischen Beziehungen, die in der Kunst sich finden. Wenn im Traum eine Person diejenige bleibt, die sie tatsächlich ist, und trotzdem zugleich eine andere sein kann, so verblaßt diese wunderliche Aufhebung des Identitätsaxiomes zu einem »Symbol« innerhalb der ästhetischen Wirklichkeit. Oder wenn im Kunstwerk, wie wir sahen, eigentümliche Zeit- und Raumverhältnisse herrschen, so sind sie doch geregelter Natur gegenüber der sprunghaften Willkür, mit der der Traum jene Beziehungen behandelt.

Die einzige wichtige Gemeinsamkeit beider Welten betrifft nicht ihr Gefüge oder die Grundsätze der Verknüpfung, sondern den Inhalt. Der Stoff der künstlerischen Schaffenstätigkeit stammt zu einem erheblichen Teil aus der frühesten Jugend des Künstlers; was den Künstler vor den übrigen Menschen auszeichnet, ist vornehmlich auch dies, daß er um sich weiß, bis zu den Wurzeln seiner Existenz hinab (vgl. Ästh. S. 250 ff.). Beim Träumen gelangen wir alle in dieselbe Tiefe. Denn so viel hat Freuds (im übrigen anfechtbare) Lehre doch sichergestellt, daß die Traumerlebnisse nicht nur auf körperliche Reize oder zuletzt gemachte Erfahrungen zurückgehen, sondern sehr häufig sich auflösen lassen in später vergessene Eindrücke der Kindesseele. Das Stückchen Kindheit, das — sonst in den untersten Schichten der Persönlichkeit verborgen — im Traum aufgedeckt wird, es lebt in der Einbildungskraft des Künstlers. Sonach gibt es eine materiale Verwandtschaft zwischen der Traumphantasie und der künstlerischen Phantasie. Sie kommt indessen für die Fragestellung des ästhetischen Objektivismus nur nebenher in Betracht.

Dagegen ist von äußerster Bedeutung die Frage, mit welchen Voraussetzungen der Geist die Wirklichkeit des Ästhetischen aufbaut. Freilich, zunächst wäre zu untersuchen, ob es überhaupt ein ästhetisches Apriori gibt. Aber dann wären sogleich folgende Probleme aufzuwerfen: Ist die ästhetische Bewußtseinsstellung im letzten Grunde eins mit dem künstlerischen Verhalten? Sind ihre Bestandteile nur für den Umkreis des Ästhetischen maßgebend oder haben sie etwa auch dem metaphysischen Sein (in Begriffen wie Form und Materie, Akt und Potenz, Idee und Ideenreich) wesentliche Stützen geliefert? Führen Beziehungen zum Apriori des Naturforschers und des Historikers? Über alles dieses wird später einmal zu reden sein.

II.

Über das Wesen der Tragödie.

Von

Heinz Schnabel.

Aller Kunstgenuß beruht auf einer übernatürlichen Steigerung unseres Selbstgefühls und Lebenswillens, die dadurch entsteht, daß die in einem Kunstwerk enthaltenen Werte als überpersönliche Kräfte in die Seele überströmen und mit den dort lagernden Energien der eigenen Persönlichkeit Verbindungen eingehen, deren Triebkraft das Selbstgefühl höhere Kreise schwingen läßt, als die Bedingtheit der individuellen Existenz dem einzelnen sonst zubilligt. In allen Genüssen, die uns aus der Verzückung der Sinne, dem Rausch der Erkenntnis, dem klaren Ichgefühl des praktischen Handelns erwachsen, erleben wir im Grunde doch immer nur uns selbst; so sehr wir uns spannen und dehnen, kommen wir über die Grenzen nicht hinaus, die die Natur allem individuellen Sein zur Bedingung macht; und auch innerhalb dieser Grenzen genießen wir unsere Totalität nur im Handeln. Beim Kunstgenuß hingegen durchströmt die überpersönliche Glut, die die Lebensenergie durch die Form, deren lebendiges Prinzip sie ist, sich selbst gegeben hat, uns wie ein reinigendes Feuer, das Asche und Schlacken absondert und den Kern der Persönlichkeit zu seiner reinen Gestalt, zu seiner absoluten Potenz ausschweißt, so daß wir uns der Enge menschlicher Bedürftigkeit enthoben fühlen und unser Ich in seiner transzendenten Form, d. h. als Kraft und Wille, mit Freude und Stolz erleben.

Es ist aber klar, daß dieser Prozeß zur letzten und höchsten Wirkung nur dann gelangt, wenn das Kunstwerk einer Gattung angehört, die die Totalität des menschlichen Lebens nicht lediglich durch die Energie der Formkraft in sich schließt, sondern sie zugleich dem Stoffe nach darzustellen vermag: denn wenn wir auch nur die Form erleben, so läßt doch erst der höchste Vorwurf die höchste Form und damit die höchste Wirkung zu. Die Fülle des menschlichen Lebens nimmt in seiner ganzen Breite und Tiefe nur die Dichtung auf; und da das menschliche Leben im Grunde bewegt wird durch den Willen, so ist die Form, die einzig die Darstellung des Willens mit Erfolg sich zum

Thema zu stellen vermag, das Drama, als diejenige zu werten, welche die höchsten Wirkungen ermöglicht.

Das Thema des Dramas, wie wir es heute empfinden, ist zunächst: Kampf des Willens gegen den Willen. Je stärkere Willenskräfte in den Kampf geworfen werden, unter je schwierigeren Bedingungen sich die Einzelwillen Bahn brechen, desto wollüstiger empfinden wir den Bann, den die Geschehnisse um uns schlingen. Je höher sich nun der Dramatiker über die primitivsten Absichten erhebt, desto mehr wird er sich bestreben, das Chaos der Kräfte zu ordnen und in wenige große Strombetten zu leiten. Er wird den aggressiven Willen auf eine Seite bringen und auf einen einzigen Träger, den Helden, konzentrieren, dagegen alle andern Willenskräfte als Widerstände anordnen, die sich dem Helden entgegenstellen und in deren Überwindung er seine eigene Kraft erst zur Darstellung bringt.

Wird dieser Antagonismus nun immer höher gesteigert, so tritt von einem gewissen Punkt ab notwendig der Fall ein, daß der dem Helden entgegenstehende Widerstand den Charakter einer absoluten Notwendigkeit annimmt, die sich praktisch nicht mehr überwinden läßt. Es ist klar, daß hierin eine Gefahr für die Wirkung des Dramas liegt. Denn sowie der Wille des Helden an einem stärkeren Widerstand machtlos abprallt, d. h. in seinem Prinzip aufgehoben wird, so empfinden wir anstatt des erhöhten Lebensgefühles eine Depression, also eine Wirkung, die der Absicht der dramatischen wie überhaupt aller Kunst durchaus widerspricht. Damit nun der Zweck des Dramas nicht völlig verfehlt, das Bedürfnis des Zuschauers nicht gänzlich getäuscht werde, ist es nötig, daß der Dichter den Geschehnissen eine Gestalt abgewinne, in der der Wille des Helden selbst der stärksten Notwendigkeit gegenüber seine Unabhängigkeit und Freiheit behauptet, ja über diese triumphiert. Die stärkste Notwendigkeit nun, der sich der Mensch gegenüber sieht, und der er sich praktisch schlechterdings nicht entziehen kann, ist der Tod. Ihm gegenüber hat der Mensch praktisch auch nicht die geringste, auch nur scheinbare Freiheit des Willens, sondern nur Unterwerfung.

Daraus bestimmt sich nun die höchste Aufgabe des dramatischen Dichters: zwischen den Widersprüchen von Tod und Sieg, Notwendigkeit und Freiheit eine Synthese zu finden. Die Form, in der dies gelungen ist, ist die Tragödie, die Wirkung, die sie ausübt, die tragische, die höchste, die ein Kunstwerk mitzuteilen vermag: das höchste Lebensgefühl wird angefacht durch den Anblick einer erschütternden Katastrophe, der der Held notwendigerweise unterliegt, über die er aber gerade durch sein Unterliegen doch Sieger bleibt, so daß aller Schrecken seines Untergangs nur zum erhöhten Piedestal seiner Größe und

Freiheit, das Herzblut, das er verspritzt, zum Purpur seines Triumphes wird.

Diese Synthese kann keine andere sein als eine ethisch-formale. Denn innerhalb der Grenzen der physischen Tatsachen gibt es keine Freiheit, sondern nur Kausalität und Notwendigkeit. Das Handeln des physischen Menschen bestimmt sich teils aus den unwägbaren Faktoren, die seinen Charakter zusammensetzen, teils aus den Anforderungen einer objektiv gegebenen Situation. In beiden Fällen handelt er unter dem Zwange von Notwendigkeiten, hier einer äußeren, dort einer inneren.

Freiheit entsteht erst, wenn zwei Notwendigkeiten, eine äußere und eine innere, derart koinzidieren, daß sie den Menschen, indem er beiden folgt, auf ein und denselben Weg weisen: dadurch erscheint sein Handeln, dem Inhalt nach, als notwendig bedingt, zugleich aber, der Form nach, als Ausfluß seines eigenen freien Willens; indem er das, was er äußerlich muß, auch innerlich als Notwendigkeit anerkennt und demgemäß handelt, handelt er in Freiheit. »Ich will, was ich muß«, dies ist die Formel für die freie, für die tragische Persönlichkeit. Verschärfen sich nunmehr die Folgen der äußeren Notwendigkeit bis zum Extremsten, d. h. bis zum Tod, so wird die Freiheit keineswegs aufgehoben, sondern entfaltet sich, in gleichem Schritt mit der Notwendigkeit fortschreitend und sich steigernd, zu immer vollerer Siegespracht, bis sie im Tod, der für den bürgerlichen Menschen das ohnmächtige Versagen des Lebenswillens bedeutet, den höchsten, unübertreffbaren Ausdruck findet: während der Held, dem Inhalt der Geschehnisse nach, unterliegt, siegt er der Form nach, und siegt nur eben dadurch, daß er unterliegt.

Ein solcher Untergang aber, den der Zuschauer nicht abzuwenden noch aufzuhalten wünscht, dessen unaufhaltsames Herannahen er vielmehr mit wachsenden Hochgefühlen in sich zieht, wirkt tragisch in dem Sinne, daß er zugleich erschüttert und zugleich erhebt, indem er durch den Anblick des Entsetzlichsten die gewaltigsten Wallungen des Lebenswillens und Glücksgefühls in unserer Brust erzeugt.

Dramaturgisch-technisch gesprochen resultiert die im Drama als »äußere Notwendigkeit« angeschaute Kausalreihe aus dem Zwang der objektiven »tragischen Situation«, die als »innere Notwendigkeit« empfundene aus dem »tragischen Charakter«. Es sind dies die beiden Faktoren, durch deren Antithese das tragische Problem sich stellt, das wiederum gelöst wird durch die Synthese der Identität von Notwendigkeit und Freiheit in der Koinzidenz des praktischen Handelns. Sie bezeichnen den objektiven und subjektiven Pol, zwischen welchen beiden sich das innere dramatische Leben vollzieht und sich

in seinen Äußerungen nach einem geheimnisvollen Plan gliedert, wie im elektromagnetischen Feld die Atome sich je nach ihrer Beziehung zu den Elektroden zu seltsam logischen Formen ordnen.

Je nach der durch den Stoff bedingten Art der tragischen Situation ergeben sich nun verschiedene äußere Möglichkeiten der tragischen Form. Entweder es ist nur eine einzige äußere Notwendigkeit vorhanden, die den Helden ins eigene Netz jagt: die Form der Schicksalstragödie (Ödipus). In dieser Form kommt es nicht zu dem, was wir in äußerlichem Sinne Konflikt nennen und mit Unrecht oft als unerläßliches Ingrediens der tragischen Form ansprechen. Die andere Möglichkeit ist die, daß der Held zwischen zwei äußeren Notwendigkeiten wählen muß, welche von beiden er zu seiner inneren machen soll, und so in einen seelischen Konflikt gerät, und daß er, während er kraft seiner formalen Freiheit der einen folgt, von der anderen vernichtet wird. Diese Form, die Konfliktstragödie (Antigone), steht vielmehr hinter der Schicksalstragödie an Wirkungskraft zurück, aus dem einfachen Grunde, weil es nie einem Dichter möglich war oder sein wird, mehr als eine situationelle Notwendigkeit als derart absolut zwingend hinzustellen, daß schon aus der bloßen Situation jener ausweglose Untergang entspringt, der in der Schicksalstragödie durch die höchste inhaltliche Notwendigkeit die höchste formale Freiheit ermöglicht. Der Dichter wird daher notwendig darauf gedrängt, einer einzigen, absolut zwingenden Notwendigkeit den Charakter des Helden als ein ebenfalls absolut zwingendes Agens entgegen zu setzen, was nur dadurch geschehen kann, daß er ihm nicht nur Größe und Erhabenheit, sondern eine ganz bestimmte inhaltliche Tendenz, Jähzorn, Ehrgeiz usw. verleiht, so daß ein relativ geringes Moment bewegender Situationsnotwendigkeit, wenn sie nur dieser Tendenz entgegenkommt, genügt, den Helden gegen die absolute Notwendigkeit in Bewegung zu setzen, die ihn dann stürzen wird. So entsteht die Charaktertragödie (Macbeth), die doch auch wieder zur Schicksalstragödie gesteigert werden kann, dadurch, daß die Notwendigkeit, die den so oder so prädisponierten Charakter in Bewegung bringt, auch wieder dieselbe ist, die ihn stürzt (Othello, Lear).

Zwischen diesen vier Hauptformen gibt es so viel Abstufungen, als es tragische Stoffe und tragische Dichter gibt; nicht allzuviele also, aber doch so viele, daß sich das starre System ausschließt. Immer aber ist es das erste Erfordernis der tragischen Lösung und Bedingung der tragischen Wirkung, daß die Form der Beziehung zwischen Situation und Charakter eine solche bleibe, daß jede Handlung des Helden ihren Ursprung inhaltlich aus dem Zwang sowohl einer inneren als einer äußeren Notwendigkeit und damit formal aus der Freiheit des

Willens dartue. Nur die Identität von Notwendigkeit und Freiheit im Handeln bewirkt in der Katastrophe durch das »Ineinsfühlen von Todesnotwendigkeit und Lebenswillen« jene Mischung von Erschütterung und Erhebung, die als höchste Kunstwirkung der strengen Tragödie zusteht.

Das Beispiel des Wallenstein macht dies ohne weiteres klar. Wallenstein handelt unter dem Zwang der äußeren Notwendigkeit, da er sich auf die Dauer nicht anders gegen den mißtrauischen Kaiser behaupten kann als durch einen Abfall zum Feinde. Er handelt aus innerer Notwendigkeit, da für ihn im Abfall zum Feinde der einzige Weg liegt, auf dem er seine persönlichen Ziele zu erreichen vermag. Aus dem Ineinanderfließen dieser beiden Reihen entsteht die formale Freiheit seines Handelns. Wäre es nicht Wallensteins Absicht, zum Feind abzufallen, sondern wollte er sich nur gegen die Absetzung wehren, so handelte er aus Notwehr, also nicht in Freiheit: der Konflikt bliebe bestehen, und sein Untergang erregte anstatt Erschütterung jene Niedergeschlagenheit und jenes Mitleid, das man mit den Märtyrern einer guten Sache empfindet. Verriete er hingegen den Kaiser ungenötigt, so handelte er als Knecht seiner Leidenschaft, man würde in ihm lediglich den gewissenlosen Abenteurer empfinden, dessen Sturz Grauen und Genugtuung, aber nicht Erhebung bewirkte.

Damit nun die Identität der Notwendigkeit und der Freiheit im tragischen Handeln und somit eine tragische Wirkung erreicht werde, ist eine Bedingung unerläßlich, eine Bedingung, deren Vernachlässigung die Tragödie im Prinzip aufheben würde und sie in der Praxis des 19. Jahrhunderts tatsächlich aufgehoben hat.

Es darf nämlich zwischen Charakter und Situation keine Kausalbeziehung eintreten. Weder darf die Tendenz des Charakters die Situation, den Konflikt allein aus sich selbst heraus erzeugen, noch darf der Charakter zur bloßen Funktion einer situationellen Notwendigkeit herabgewürdigt werden. Denn dadurch, daß die in der Tragödie nur praktisch ineinanderfallenden Kausalreihen: Handeln unter äußerer und Handeln unter innerer Notwendigkeit, auch innerlich in eine zusammengeworfen werden, schaltet sich die Synthese, die die Handlung unter dem Begriff des Inhalts als notwendig, unter dem der Form als frei empfinden ließ, und somit die Identität von Freiheit und Notwendigkeit von selbst aus.

Im ersten Fall führt dies zu folgendem: der Charakter entwickelt den Konflikt, den Tenor der Handlung, die Katastrophe aus sich heraus mit der mechanischen Notwendigkeit eines Automaten, d. h. eines jeder formalen Freiheit baren Zwangs, der wohl vom reflektierenden Verstand als solcher intellektuell begriffen wird, aber der anschauenden

Vernunft nicht sinnlich eingeht und darum in der Bühnenperspektive als pure Willkür erscheint, da ja durch einen bloßen Akt der Selbstüberwindung alles von Grund auf umgeändert würde. Eine Wirkung stellt sich nur ein auf den Psychologen, der das logische Funktionieren des Apparates mit wissenschaftlichem Enthusiasmus bewundert, oder aber auf den naiven, rein stofflich betrachtenden Zuschauer: der Charakter und sein Schicksal wird ihm ein inhaltliches Interesse erwecken, das je nachdem, ob dieser seiner individuellen Gemütssphäre nah oder fern steht, zu Depression, Mitleid, Zorn und Empörung, oder aber zu Ärger, Spott und Achselzucken sich steigert oder schwächt.

Der andere Fall, daß der Charakter sich aus der Situation bedinge, führt schon in seinen nächsten Konsequenzen zum Milieustück. Denn nur dort kann die Situation so allgemein gehalten sein, daß sich ein Charakter restlos daraus ergebe. Bei jeder bestimmteren, individuelleren Situation ist, um sie überhaupt zu erfassen, schon so viel geistige Überlegenheit nötig, daß diese in ihren Äußerungen als selbständiger Charakter wirkt und so die Kausalität durchbricht. Daß aber das Milieustück keine Freiheit zuläßt, daß es vielmehr das menschliche Dasein nur als halb und halb unbewußtes, dumpfes Dämmerleben gerade noch quantitativ über dem tierischen Dasein bestehen lassen kann, liegt auf der Hand und genügt, um erkennen zu lassen, daß hier keine Tragödie möglich ist.

Beide Wege sind im 19. Jahrhundert beschritten worden, der erste vor allem von Hebbel und zum Teil von Ibsen, der zweite von den Naturalisten. Beide führen zur völligen Aufhebung des Tragischen, nicht, wie diese Dichter glaubten, zu dessen Erweiterung und Vertiefung.

* * *

Identität von Notwendigkeit und Freiheit im praktischen Handeln, wie sie die Tragödie fordert, ist bekanntlich die Formel für das sittliche Handeln überhaupt, wobei sittlich natürlich im formalen Sinne gemeint ist, so daß es auch das sogenannte Unsittliche einschließt, insofern es positiver Kraft entspringt. Andererseits ist dieselbe Identität im objektiven Dasein die Formel für die ästhetisch schöne Form.

Da nun die geheimste Quintessenz der tragischen Form resultiert aus jener überkausalen Beziehung zwischen Charakter und Situation, die die Kausalreihen der äußeren und der inneren Notwendigkeit derart koinzidieren läßt, daß praktisch jene einzige Handlungsfolge entsteht, in der Notwendigkeit und Freiheit sich identifizieren, so ist es klar, daß diese Beziehung eben keine andere sein kann als die einer überrationellen Identität. Die Betrachtung etwa des Wallenstein oder des

Jarl Skule in Ibsens Kronprätendenten wird dies einleuchten lassen. Wie zwei mystische Spiegelbilder stehen sich hier Charakter und Situation gegenüber, von denen das eine eine Projektion in Zeit und Werden, das andere in Raum und Sein desselben tragischen X darstellt, eines Unsichtbaren, Unaussprechlichen, das, ohne Bezug auf eine Realität, losgelöst von allem Nachahmungsinhalt, lediglich in den Tiefen der dichterischen Persönlichkeit seine Begründung findet und daher im letzten Grunde sich enthüllt als die Brechungsform des Urwillens durch das Medium des dichterischen Willens. Beim echten dramatischen Dichter ist dieses X der feurige Punkt, der im Momente der Konzeption vor seinem inneren Auge auftaucht und aus dem sich der dramatische Organismus nach der Peripherie entwickelt. Und der Moment der Konzeption ist ja für den dramatischen Dichter der, in dem der Allwille seinen persönlichen Willen durchströmt, um von ihm reflektiert zu werden, ebenso wie es für den lyrischen der ist, in dem das inhaltslose Allgefühl ein Individualgefühl mit bestimmtem Richtungsinhalt durchflutet.

So haben wir das »Tragische« so nah als möglich an das »Lyrische« herangerückt. Es zugleich aber wieder davon unterschieden. Das tragische X ist etwas anderes als das lyrische X, die Identität zwischen Situation und Charakter des Wallenstein eine andere, als die in den Versen herrscht:

Falle zwei Rösle in mein Schoß,
Zwei Rösle: eins weiß, eins rot —
Weiß ich net, lebt mein Schatz
oder is er tot.

Aber was beiden gemeinsam ist, ist eben das, was dort aus dem Rechenexempel, hier aus dem kindlichen Gestammel das Kunstwerk macht. Erst diese letzte und höchste, rein dichterische Ingredienz bewirkt in der Tragödie, daß man das Gefühl hat, als sei die Situation vom Charakter oder umgekehrt der Charakter von der Situation magnetisch angezogen, ja als sei der Held ausschließlich für diesen Konflikt geboren, die Situation ausschließlich für diesen Charakter logisch geschaffen worden, als habe kein anderer Charakter ein Anrecht auf diese Situation, keine andere Situation eines auf diesen Charakter. Wo aber in einem Drama dies letzte fehlt (oder aber durch eine Kausalbeziehung ersetzt ist), da stellt sich die tragische Wirkung nicht ein, und wäre alles übrige noch so vortrefflich: ja, je höheren Ansprüchen im ersten Falle ein Drama im übrigen gerecht wird, desto peinlicher empfindet man eine Diskrepanz zwischen Situation und Charakter; und wenn dann einmal das Gefühl aufgekommen ist: welches Unglück, daß dieser vortreffliche Mensch in eine derartige

Situation kommen mußte; könnte ich ihm doch helfen, — so ist es um Tragik und Poesie gleichermaßen geschehen. Es scheint, daß im Stoffe der Emilia Galotti die Möglichkeit einer modernen Schicksalstragödie liegt; daß uns das Stück, so wie es vorliegt, unmöglich anmutet, beruht zur Hauptsache darauf, daß man aus jedem Wort das gänzlich Vage und Zufällige des Verhältnisses zwischen dem Charakter der Emilia und der Situation, in die sie gerät, empfindet.

Für die praktische Funktion dieses Bezuges im künstlerischen Organismus hat Wilhelm von Scholz sehr schöne Worte gefunden, die ich hier zitiere, weil sie das, was uns von hier weiter führt zu dem Punkt, auf den es mir hauptsächlich ankommt, besser ausdrücken, als ich es vermag.

»Es ist ein Zug am schöpferischen Menschen, daß er strebt, jede Vorstellung zum Organismus weiter zu denken. Es werden ihm andere Vorstellungen wach, mit denen die erste in jenes bewegliche, alles Fremde ausschließende Gleichgewicht tritt, das sich als das Leben des Einzelwesens kennzeichnet. Dies Gleichgewicht bedeutet hier: die Bande unter den Vorstellungen sind so stark, so wesentlich, daß die Teile in Wechselwirkung einander und das Ganze immer wieder hervorrufen. Das ist die größere Lebenskraft des organischen Gebildes gegenüber dem einzelnen psychischen Element, wie jeder willkürlichen, oder nur in einer Richtung bedingten Vorstellungsfolge.«

Im Drama ist diese Identität, die Scholz bewegliches Gleichgewicht nennt, dasjenige Moment, das die beiden realen Faktoren, Charakter und Situation, die an sich genommen nur die arrangierten Nachahmungen empirischer Inhalte sind, also nur in bezug auf den Inhalt der Nachahmung und das Temperament des Nachahmers etwas aussagen, derartig mit den überempirischen Kräften speist, daß sie sowohl einzeln als zusammengenommen der Natur als eigenlebiger Organismus gegenüber treten; so daß die naturalistischen Elemente gleichsam nur als Vokabeln erscheinen, die Wirklichkeit nur als ein Wörterbuch, aus dem die Vokabeln geschöpft und in einen Zusammenhang gebracht sind, der ihnen eine höhere Aussagkraft im ganzen, zugleich aber auch erst die volle Erfüllung dessen verleiht, was an Möglichkeiten in dem einzelnen sinnlichen Moment latent liegt. Das tragische X ist die lebendige Zentralkraft, die in jedem kleinsten Teil des tragischen Organismus jenes sinnliche Feuer erst zur vollen Glut bringt, das dem naiven Betrachter als vollkommene Nachahmung der Natur erscheint, die Kraft, die jede Figur, jede Aktion, jede Szene, jede Replik, den Vortrag des Ganzen und die sprachliche Diktion im einzelnen bis in die feinste Nuance hinein erst bildet und belebt.

Die tragische Identität von Notwendigkeit und Freiheit ist durch-

aus zeitlos und über alle zeitlich bedingten Weltanschauungsinhalte erhaben; denn sie ist kein Inhaltsbegriff, sondern ein Formprinzip. Bedingt jedoch durch die Anschauungen einer Zeit sind die Faktoren der Beziehung: Charakter und Situation. Die tragische Identität ist ein konstantes Verhältnis variabler Faktoren. Wie im Parallelogramm der mechanischen Kräfte die Resultierende stets in einem konstanten Verhältnis zu den Komponenten steht, so sehr diese sich auch untereinander verschieben, so steht auch das tragische X als Resultierende in einem konstanten Verhältnis zu den zwei variabeln Komponenten, Charakter und Situation. Und alle historischen Lösungen des tragischen Problems können nichts anderes bedeuten als Verschiebungen der Kraftverhältnisse zwischen den beiden Komponenten, derart, daß je nach den zu einer Zeit herrschenden Anschauungen entweder die Situation oder aber der Charakter ins Übergewicht tritt.

* * *

Die antike Lösung beruht auf dem Übergewicht der tragischen Situation.

Der Zweck des antiken Dramas war zunächst ein rein religiöser: die Allmacht der Götter, die Ohnmacht des Menschen an einem sinnfälligen Beispiel zu zeigen. Das tragische Geschick löste sich wie eine Donnerwolke aus der Hand der Gottheit und schwebte über die Erde hin, um in das höchste Haupt einzuschlagen. Der Held einer antiken Tragödie war zunächst nichts als ein Medium, durch das sich die Macht der Gottheit manifestierte, und es gehörte durchaus nicht prinzipiell dazu, daß dieser den Zorn der Götter durch eine bestimmte Freveltat auf sich gezogen hatte: hochragende Lebensstellung und äußeres Glück genügten, um den Neid der Götter zu entfachen. Die Wirkung eines solchen Stückes war frommer Schauder, Zerknirschung, Furcht und Mitleid.

Erst von einem gewissen Zeitpunkt an, als das erwachende Sittlichkeitsbewußtsein die Außersittlichkeit einer derartigen Katastrophe als barbarisch und der Gottheit unwürdig empfinden ließ, fingen die Dichter an, dem Helden ein geringes Maß von Verschuldung zu geben, das durchaus nicht immer die Katastrophe kausal nach sich zu ziehen brauchte, aber doch die Handlungsweise der Götter moralisch gewissermaßen rechtfertigte. Diese Schuld, wie Aristoteles jenen Begriff fixiert hat, dessen Mißverständnis uns heute noch nachgeht, ist zunächst nichts anderes als ein gewisser Charakterfehler, der den Helden zu derartigen Äußerungen oder Handlungen fortriß, daß der Zuschauer in dem Schicksal, das ihn stürzte, einen zwar strengen, aber doch nicht völlig ungerechten Ausgleich sah, der von einer Macht herrührte,

der das Maß und das Gleichgewicht in allen Dingen am Herzen lag. Denn dieser Charakterfehler war natürlich immer der eine urgriechische des μὴ σωφρονεῖν, der Maßlosigkeit, der ὕβρις. »Der Vermessene büßt das vermessene Wort mit schwerem Gericht.«

In den wenigsten Fällen steht dieser Fehler in direktem Kausalzusammenhang mit der Strafe; es ist bezeichnend, daß Aristoteles die Schuld in erster Linie als ein Erfordernis des tragischen Charakters, erst in zweiter als eines der Fabel bezeichnet, als welches sie die Neueren hauptsächlich angesehen haben. Die Schuld ist bei Aristoteles kein Inhalts-, sondern ein Formbegriff des Handelns; nicht im Was, sondern im Wie des Handelns liegt sie. Gerade im Ödipus, den Aristoteles als Beispiel anführt, steht das, was er als tragische Schuld empfand, die maßlose Zornmütigkeit des Königs, in keinem inneren Zusammenhang mit der Fabel.

Daß mit der Einführung der tragischen Schuld ein tragisches Moment in unserem Sinne noch nicht gegeben ist, leuchtet ein; aber es wird auch keines daraus, wenn sie, wie im Prometheus des Äschylus, das Schicksal kausal nach sich zieht. Das Handeln des Prometheus entspringt ausschließlich seinem Charakter, nicht der Notwendigkeit einer objektiven Situation; und da sein Handeln uns durchaus sympathisch erscheint, so empfinden wir sein Schicksal als das typische Los des Märtyrers, der von roher Gewalt ans Kreuz geschlagen wird: wir wünschen ihm helfen zu können und sehnen uns nach einem Weltenrichter, den dann Shelley auch einführte, oder dem Befreier, den Äschylus im nächsten Stück der Trilogie brachte. Eine tragische Wirkung aber wird nicht erreicht.

Dies liegt nun nicht daran, daß uns die griechische Schicksalsidee allzu fern abliegt; denn gerade dasjenige Drama, welches diese Schicksalsidee in der grassesten Form vorführt, der Ödipus Tyrannos des Sophokles, löst Schauer in uns aus, wie sie von keiner anderen Tragödie der Weltliteratur erzeugt werden. Der Grund dafür, daß Prometheus untragisch, Ödipus aber tragisch wirkt, muß in etwas ganz anderem liegen.

Es ist sicher, Sophokles selbst stand dem Stoffe im Prinzip nicht anders gegenüber als Äschylus; auch er wollte nur ein Drama schaffen, das die Macht der Gottheit offenbarte.

Wohl selbständig hinzugetan hat er den hoffärtigen Stolz und die Zornmütigkeit des Königs: er wollte diesen als einen Mann darstellen, dessen Sturz nicht schlechthin empören mußte. Das Phänomen ist nun, daß in dem Rohstoff alles derart bereit lag, daß Sophokles nur dies eine hinzuzutun und szenisch einzugliedern brauchte, um eine Form zu erreichen, aus der die höchste tragische Glut sich in den Stoff ergoß.

Die Aufgabe war zunächst lediglich: die allmähliche Entdeckung eines Frevels zu dramatisieren. Es fällt aber auf, daß diese Enthüllung sich durchaus nicht glatt vollzieht; wäre es dem Dichter hierauf allein angekommen, so hätten zwei Szenen völlig wegbleiben können.

1. Die Kreonepisode: Zu was dient der Konflikt, den Ödipus gegen Kreon förmlich vom Zaune bricht? Zur Entwickelung der äußeren Handlung, zur Entdeckung der Schuld ist sie völlig entbehrlich; der Dichter hätte ohne Schaden Iokaste direkt nach Tiresias auftreten, ihre Mißachtung der Sehersprüche ausdrücken lassen und so die Handlung ohne weiteres in der bekannten Weise weiterführen können. Für Sophokles hatte die Szene natürlich den Zweck, den Mangel an Besonnenheit zu zeigen, durch den Ödipus sich sein Schicksal nachträglich verdient. Aber die Frage ist, welche Bedeutung die Szene für uns hat, inwiefern sie dazu beiträgt, die Wirkung zu erzeugen, die wir heute tragisch nennen.

2. Es fällt auf, warum die Katastrophe erst nach dem Bericht der Hirten, nicht schon nach dem des korinthischen Boten eintritt. Eigentlich weiß Ödipus in diesem Moment doch schon alles, was er zu wissen nötig hatte, ebensogut wie Iokaste, die sich sogleich den Tod gibt. Ödipus aber gerät in eine in diesem Moment geradezu grauenhafte unbegreifliche Verzückung über die Möglichkeiten seiner Herkunft, die einer völligen Verblendung gleich sieht: er fühlt sich auf dem Gipfel des Glücks, er reißt sogar den Chor in diese Stimmung mit — und dann erst folgt die Zerstörung der Illusion, die nichts weiter ist als eine ausführlichere Bestätigung dessen, was eigentlich jeder schon weiß und Ödipus längst wissen sollte. Was hat das zu bedeuten?

Gesetzt, man würde diese beiden anscheinend überflüssigen Szenen streichen, das Drama wäre für uns unmöglich.

Denn in diesen Szenen hat der Dichter gewissermaßen das Ventil gefunden, durch das sich der stolze und erhabene Lebenswille des Königs entlädt und so von seinem Vorhandensein auch in den eigentlichen Enthüllungsszenen den Zuhörer überzeugt. Denn an sich ist die Handlung von einer derart zwingenden äußeren Notwendigkeit, daß das Handeln unter innerer Notwendigkeit in den Enthüllungsszenen überhaupt nicht dramatisch sichtbar gemacht werden konnte. Kein Drama der Weltliteratur setzt mit einem so furchtbaren äußeren Zwang ein wie Ödipus: Wallenstein etwa könnte doch, wenn er wollte, der Notwendigkeit noch ausweichen: »Ein ehrenvoll Exil auf seinen Schlössern etc.« Bei Ödipus liegt die Sache viel schlimmer: der Zwang der äußeren Notwendigkeit ist hier schlechtweg absolut. Er könnte ihr nicht ausweichen, selbst wenn er wollte, und wenn ihn

sein ganzes Naturell dazu prädestinierte. Ödipus muß unter allen Umständen so handeln, wie er handelt, ob er nun ein Held oder ein Feigling, eine Größe oder eine Null ist. Daß aber über diese alles vernichtende Notwendigkeit hinaus trotzdem noch die Heldengröße des Königs sichtbar wird, ja daß wir den gewaltigen Willen, den königlichen Heroismus des Helden als den zwingenden Hebel der Handlung empfinden, daß seine Handlungsweise trotz ihrer absoluten inhaltlichen Bedingtheit als der lebendige Ausfluß seines Eigenwillens erscheint, das hat Sophokles in diesen beiden Szenen erreicht, von denen die letzte wohl das Genialste ist, was je von einem Tragiker geschaffen wurde: wie der König in einer Situation, in der der Boden unter seinen Füßen schon ringsum birst, durch die bloße Energie des Willens sich selbst in das Bewußtsein höchsten Glückes hinaufhebt, selbst den besonnenen Chor mit magischer Suggestion mit sich reißt und ihn zu den freudvollsten Ahnungen inspiriert, von da weiter eilt, um dem Boden das Letzte zu entreißen, daß er vielleicht eines abenteuernden Gottes, vielleicht auch eines Taglöhners Sohn, jedenfalls aber ein sichtbarlich gottgesegnetes Kind des Glücks sei, und dann hinabstürzt in die schrecklichste Tiefe, das ist eine Wirkung, wie sie nie von einem Dichter auch nur erreicht, geschweige denn übertroffen worden ist.

Noch ein Drittes tritt hinzu, die tragische Wirkung zu verstärken. Man stelle sich vor, Ödipus blende sich nicht, sondern gebe sich den Tod, was die meisten Sophokleserklärer mit dem Chor als das Natürlichere empfinden. Die tragische Wirkung würde dadurch zum mindesten unendlich geschwächt, wenn nicht überhaupt aufgehoben. Denn der Selbstmord aus Verzweiflung wirkt immer untragisch, da er keine formale Freiheit zuläßt. Das wahre Wesen des Menschen wird durch den Tod nicht ausgelöscht, der Selbstmörder aus Verzweiflung zieht seinen Fluch ins Grab nach sich. Damit aber, daß Ödipus den Fluch auf sich nimmt, die härteste Strafe, die es für den antiken Menschen gibt, den Verlust des Augenlichts und die Verbannung sich selber auflädt, hat er die Notwendigkeit durch seine sittliche Freiheit überwunden, seinen Untergang zum Sieg gemacht.

So haben dem Dichter alle vorliegenden Umstände der Sage die Hand dazu gereicht, ein zeitlos wirkendes Drama hinzustellen. Nicht in der Schicksalsidee, wie Schiller und andere glaubten, liegt das Große dieser Tragödie, denn diese ist zeitlich bedingt wie jeder Anschauungsinhalt und vergeht mit ihrer Zeit, sondern in dem zeitlosen Formprinzip der Identität von Notwendigkeit und Freiheit, die in keinem Werke der Weltliteratur so innig ineinander geschweißt sind, wie hier.

Wenn man vom Ödipus zur Antigone kommt, fühlt man gleich,

daß man sich in einer ganz anderen Atmosphäre befindet. Der Schicksalsgedanke, der Fluch des Labdakidenhauses wird nur von ferne noch vernommen. Die treibende Notwendigkeit ist hier ein Sittengesetz; damit ist die Konfliktstragödie gegeben und der Konflikt zugleich zwischen die beiden Pole eingespannt, die er immer beibehalten hat. Die Notwendigkeit des Sittengesetzes kann den, der ihr folgt, nicht zerstören, wie das übersittliche Schicksal; also muß ihr eine andere Sittlichkeit gegenüberstehen; der Konflikt ist einer zwischen zwei Sittlichkeiten, von denen die eine immer die absolute, die andere die eines Individuums ist. In der Antigone wird die absolute Sittlichkeit vertreten durch die Heldin, die individuelle durch Kreon; diese hat indes hier die äußere Macht auf ihrer Seite und sucht sich, dadurch daß sie sich als Staatsräson aufspielt, den Anschein eines gleichfalls absoluten Wertes zu geben. So poetisch der Stoff der Antigone ist, läßt er doch im entferntesten nicht die Reinheit und Größe der Lösung zu wie der des Ödipus. Es ist zu keiner Zeit griechische Staatsräson gewesen, einen gefallenen Feind den Hunden und Vögeln zum Fraß vorzuwerfen: selbst einem Landesverräter konnte wohl das Begräbnis in heimischer Erde, aber nicht die Ruhe des Grabes überhaupt entzogen werden, und daß Polyneikes nicht ein Verräter, sondern rechtmäßiger Kronprätendent war, wird von Antigone ausdrücklich betont. Eine Handlungsweise wie die Kreons wurde zu allen Zeiten, nicht nur zu denen des Sophokles als unmenschliche Roheit empfunden, und so urteilt auch Chor und Volk im Drama selbst.

Man kann darum nicht sagen, daß Kreon berechtigte Interessen vertrete. Daß aber vollends das Staatsinteresse notwendig auf Todesstrafe bestehen müsse, wenn eine Schwester ihren einmal verfemten Bruder aus Pietät dennoch begräbt — man braucht, um dies rein menschliche Motiv zu würdigen, sich durchaus nicht erst in antikes Empfinden hineinzuleben —, das wird niemand im Ernst behaupten wollen.

Kreon hat nicht nur im ganzen unrecht, sondern handelt auch in jedem einzelnen Punkte mit einer unnatürlichen Härte und einem Jähzorn, der über alles Maß hinausgeht. Sein Handeln ist das eines Tyrannen: es entspringt ausschließlich der ὕβρις, der Vermessenheit, und wir empfinden es nur mit Befriedigung, daß er dafür gestraft wird. Durch das für die Entwicklung des Konflikts notwendige Motiv der ὕβρις, die auch wieder eine Bestrafung durch die Gottheit verlangte, hat sich nun aber das Interesse des Dichters merkwürdig verschoben: neben Antigone haben wir Kreon als zweiten Helden des Dramas, und wenn auch Sophokles sicher vor allem das Schicksal

der Antigone darstellen wollte, so steht, oder besser stand für den damaligen Athener, so wie das Stück komponiert ist, die Entwicklung des Kreondramas dem Vordergrund näher als die des Antigonedramas.

Daß wir trotzdem Antigone als tragisch, Kreon als untragisch empfinden, hat seinen Grund eben darin, daß im Handeln der Antigone die Identität von Notwendigkeit und Freiheit geschaffen ist, bei Kreon aber nicht. Er handelt aus Willkür, sie »will, was sie muß«.

Daß aber das Drama als Ganzes als Tragödie wirkt, daß der Tod der Heldin wirklich Erschütterung und Erhebung erregt, zeigt, wie relativ wenig es im Konfliktsdrama immerhin bedeutet, ob die dem Helden entgegenstehende Notwendigkeit absolut unanfechtbar ist oder nicht, wenn nur die Identität von Notwendigkeit und Freiheit im Handeln des Helden gewahrt ist und diese eine Notwendigkeit eine absolut zwingende ist. Denn es ist immer im Auge zu behalten, daß in der Tragödie alle Notwendigkeiten nur den einen Zweck haben, die Freiheit möglichst hoch zu steigern, und daß nur darum vom Dramatiker die höchste Notwendigkeit erstrebt werden muß, weil er die Darstellung der höchsten Freiheit auf keinem anderen Wege erreichen kann. Antigone ist ein Beispiel dafür, daß das Gegenspiel im kleinlichsten Unrecht sein kann, ohne daß die tragische Wirkung dadurch aufgehoben wird. Die Tragödie höchsten Stiles wird derartiges gewiß möglichst zu vermeiden suchen und auch dem Gegenspiel ein möglichst großes Teil sittlicher Berechtigung geben, aber in der absoluten Fundierung der beiden Notwendigkeiten das wesentliche Erfordernis der Tragödie, in der Darstellung ihres Funktionierens den Zweck der Tragödie überhaupt zu sehen anstatt in der Freiheit, zu deren Darstellung die der Notwendigkeiten nur das Mittel bietet, das heißt Mittel und Zweck der Tragödie völlig verwechseln.

Daß Antigone nicht nur unter dem Zwang der Notwendigkeit, sondern zugleich in voller formaler Freiheit handelt, ist von Sophokles vorbildlich dargestellt. Das absolute Sittengesetz hat seine unbedingt verbindliche Wirkung natürlich nur auf sittlich hochstehende Naturen. Schwächere werden sich seinen Anforderungen entziehen, sowie ihnen aus ihrer Erfüllung Unannehmlichkeiten zu erwachsen drohen und sie diese ungestraft umgehen können. Sophokles gibt nun seiner Heldin die schwächere Ismene zur Folie: ein Alltagsmädchen, nicht besser, nicht schlimmer als andere. Und nun geschieht es, daß die heldenhafte Antigone die Verbindlichkeit des Sittengesetzes anerkennt und sich entschließt, ihre Pflicht zu tun, möge kommen was da wolle — Ismene dagegen ausweicht. Wäre Antigone nicht der Charakter, der sie ist, der Konflikt würde nicht eintreten. Aber indem sie die äußere

Notwendigkeit zu ihrer inneren macht, handelt sie zugleich notwendig und frei.

Es ist bezeichnend, daß, wenn man sich das Drama vergegenwärtigt, man zuerst an die Gestalt der Antigone denkt und dann erst an die Handlung: ganz anders als bei Ödipus. Dennoch ist das Drama keine Charaktertragödie; dazu ist Antigone viel zu wenig individuell gebildet; sie unterscheidet sich von Ismene und anderen keineswegs durch eine besondere Tendenz ihrer Anlagen, durch ihr allein eigentümliche Züge und Neigungen, sondern nur dadurch, daß bei ihr alles erhöht, ins Heldenhafte gesteigert ist. Sie ist ein Typus, eine heroische Maske, keine Individualität.

Individuelle Charaktere hat dann Euripides gebildet, aber zur Charaktertragödie ist er nicht gekommen. Der Faden der tragischen Entwicklung wurde damals fallen gelassen. Angeknüpft wurde er erst wieder durch das englische Drama, durch Shakespeare, und zwar von der entgegengesetzten Seite her.

Das englische Drama ging aus ganz anderen Bedürfnissen hervor als das antike; der Edelmann der elisabethanischen Zeit suchte im Theater nicht Erbauung, sondern Sensation. Er wollte hören:

»Von Taten, fleischlich, blutig, unnatürlich,
Zufälligen Gerichten, blindem Mord,
Von Toten, durch Gewalt und List bewirkt,
Und Plänen die verfehlt zurückgefallen
Auf der Erfinder Haupt.«

Und der ideale Zweck der Schaubühne war selbst für den größten und am tiefsten denkenden Dramatiker seiner Zeit lediglich der, »der Natur gleichsam einen Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild, dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen«.

Solche Absichten mußten zu Dramen führen, deren Wesen nicht in einer einheitlichen, planvoll begrenzten Handlung lag, sondern gerade in der planlosen und ungeordneten Fülle von merkwürdigen Schicksalen, Gewalttaten und Abenteuern, wie sie eine aus ihren Fugen gerenkte Zeit bietet, und die nur dadurch eine gewisse Einheit empfingen, daß sie dazu dienten, einige wenige hervorragende Persönlichkeiten zu charakterisieren, die Wirkung dieser zentralen Charaktere auf die minderen darzustellen; bis schließlich im Lauf der Entwicklung das einzelne mehr und mehr, wo nicht zu einem einheitlichen Plan sich zusammenfand, so doch sich um einen einzigen heroischen Charakter konzentrierte und von ihm, der vom Mittelpunkt nach der Peripherie wirkte, wie Planeten von der Sonne, Lauf, Licht und Farbe empfing.

Trotzdem ist es nicht richtig, zu sagen, Shakespeare habe den

Charakter an Stelle des Schicksals gesetzt. Auch die shakespearische Zeit hatte ihren Schicksalsbegriff; und Shakespeares eigentliche tragische Klassizität beruht gerade darauf, daß er in seinen großen Tragödien diesen Schicksalsbegriff zum treibenden Moment gemacht hat. Wenn Sophokles die Tragödie in unserem Sinne dadurch geschaffen hat, daß er über die Notwendigkeit des gottgesandten Schicksals den freien Willen des Menschen triumphieren ließ, so hat es umgekehrt Shakespeare getan, indem er die Willkür des leidenschaftlichen Individuums einem Zwange unterwarf, der Konflikt, Handlung und Sturz des Helden nicht lediglich als eine Folge willkürlicher Frevel aus dem Charakter sich entwickeln, sondern zugleich aus einer äußeren zwingenden Notwendigkeit sich ergeben ließ. Erst auf diese Weise hat es Shakespeare, vom entgegengesetzten Extrem ausgehend als Sophokles, zur Identität der Notwendigkeit und der Freiheit gebracht und ist so selbständig zu dem gekommen, was wir heute im Lear, Othello, Macbeth, aber auch in Hamlet und Julius Cäsar als tragisch empfinden, was diesen Stücken gemeinsam ist mit den beiden Dramen des antiken Dichters.

Es versteht sich, daß Shakespeare unter Schicksal etwas anderes begriff als die Antike: nicht die Allmacht der Gottheit, in deren Händen der Mensch ein Spielball ist; diese Anschauung mußte mit dem Glauben an einen einzigen gerechten und gütigen Weltenschöpfer wegfallen. Aber die shakespearische Zeit glaubte an die verblendende und zerstörende Macht des Teufels, die glaubte an Hexen, Geister, Unholde jeder Art, und an dämonisch besessene Menschen, in denen sie die sichtbaren Hände eines unsichtbar dahinterstehenden grausam-wollüstigen Zerstörerwillens sah, der die schöne Gotteswelt zu vernichten strebe. So dienen Shakespeares große Tragödien nicht der Verherrlichung göttlicher Allmacht, sondern der Darstellung menschlicher Erhabenheit im Untergang durch den Willen des bösen Feindes. Die geheimnisvolle Identität zwischen Situation und Charakter wird von einer anderen Seite her geknüpft: der in die Wolken ragende Held zieht die Zerstörerwut einer teuflischen Schicksalsmacht auf sich, die ihm ein Los bereitet, in dessen Erfüllung er jedoch gerade sein Größtes enthüllt, dadurch, daß er sein dämonisches Verhängnis zum Inhalt seines eigenen freien Willens macht.

So ist König Lear ein Schicksalsdrama völlig im antiken Sinne. Man kann Shakespeare kaum schlimmer mißverstehen, als wenn man ihm unterschiebt, er habe im Lear den Kampf der Generationen darstellen wollen. Lear ist eine Welt, in die plötzlich ein Satan seine Hand legt und alles deformiert, was bis jetzt recht und schlecht seinen Gang ging. »Die Zeit ist aus den Fugen gerenkt«, das könnte

auch hier stehen, und es ist keine leere rhetorische Floskel, wenn Gloster sagt: »Jene letzten Verfinsterungen an Sonne und Mond weissagen nichts Gutes. Mag die Wissenschaft der Natur sie so oder so auslegen, die Natur empfindet ihre Geißel an den Wirkungen, die ihnen folgen: Liebe erkaltet, Freundschaft fällt ab, Brüder entzweien sich; in den Städten Meuterei, auf dem Lande Zwietracht, in den Palästen Verrat, und das Band zwischen Sohn und Vater zerrissen. Dieser mein Bube bestätigt diese Vorzeichen: da ist Sohn gegen Vater. Der König weicht aus dem Gleise der Natur ...« usw. Man soll es merken, daß hier Übernatürliches im Spiele ist: ein stolzer König wird plötzlich kindisch, Weiber, die sich bis jetzt nichts haben zu schulden kommen lassen, werden zu Megären, ein Bruder verleumdet den andern, ein Wahnsinn zieht den anderen, eine Greueltat die andere nach sich: die Welt ist ein siedender Hexenkessel geworden, in dessen Wüten ein König und sein Geschlecht untergeht. Denn was Lear so handeln heißt, wie er handelt, ist nicht sein Charakter, sondern eine Verblendung, ein Wahnsinn: Lear ist an und für sich kein törichter und kindischer Schwächling, sondern ein herrischer, zornmütiger Mann vom Schlage des Ödipus. Daß er kindisch wird, ist nur die erste Wunde, die ihm der Wahnsinn ins Genick schlägt, bevor er völlig über ihn herfällt, und der Undank der Töchter nur die äußere Motivierung in der Erfüllung seines Schicksals. Man muß sich hüten, Personen wie Regan und Goneril rein naturalistisch zu verstehen; sie sind in viel höherem Grade Funktionswerte, ihre Äußerungen und Handlungen die sichtbar vorrückenden Zeiger eines unsichtbaren Uhrwerkes, das hinter ihnen den letzten Schlag der Schicksalsstunde entgegenrückt. Mit außerordentlicher künstlerischer Weisheit ist vor allem durch die Einführung der Glosterhandlung diesem Zwecke gedient. Dadurch, daß sie die Handlungsweise Lears in den Hauptzügen im kleinen wiederspiegelt, gibt sie jener die Folie, die sie vergrößert: und da die Handlungsweise Glosters aus der dämonischen Verblendung desselben durch den Bastard sich logisch klar erfassen und erklären läßt, so wird dadurch dem Zuschauer instinktiv zur Gewißheit gebracht, daß die sonderbare und unerklärliche, aber doch in so viel grandioseren Formen einherschreitende Handlungsweise Lears eben ein Glied eines irrationellen Organismus ist, der unsichtbar aus ihm heraus spielt.

Das Große und Tragische in Lear aber ist, daß der König durch seinen herrischen Charakter das Verhängnis selbst beschleunigt, das bereits über ihm Schwebende mit eigenen Händen herabzieht.

Nicht Lears Charakter bedingt sein törichtes Handeln, sondern in seiner Verblendung handelt er mit aller Größe einer königlichen Natur. Der Inhalt seines Handelns ist immer der eines Toren, die Form

immer die eines Königs. Für die Darstellung der heroischen Hoheit Lears hat Shakespeare rührende Züge gefunden: vor allem die Einführung des treuen Kent; daß an einem Mann, dem ein Charakter wie Kent in solcher Weise dient, jeder Zoll ein König sein muß, das empfinden wir mit unwiderstehlicher Sicherheit, selbst wenn die Äußerungen Lears selber ihre Wirkung verfehlen würden. Lear ist eine durchaus tragische Figur; kein besserer Erbförster, der durch seine intellektuelle Minderwertigkeit zugrunde geht, sondern ein Held, der den Fluch des Wahnsinns mit königlicher Größe austrägt und das Schicksal durch die Betätigung des eigenen Lebenswillens so lange steigert, bis er von ihm völlig zermalmt ist.

Noch überzeugender wirkt diese Dämonik des Schicksals in Othello, dessen innere Verwandtschaft mit dem Ödipus ohne weiteres einleuchtet. In beiden Fällen wird dem arglosen Helden eine Schlinge um den Hals geworfen, die er durch die Anspannung des eigenen Willens selber zuzieht. Nur ist in Othello das Schicksal nicht ein göttlicher Wille, sondern die verblendende Macht eines teuflischen Menschen, der als Vorposten des Zerstörers in die Welt gesetzt ist.

In Macbeth ist Shakespeare den letzten Schritt gegangen und hat die Verblendung in die Hände leibhaft sichtbar werdender Dämonen gelegt. Macbeth ist an sich ein wilder und ehrgeiziger Charakter, aber keine Verbrechernatur; zum Verbrecher wird er erst durch die Verzauberung der Hexen. Da die äußere Notwendigkeit hier nicht dieselbe ist, an deren unmittelbaren Folgen der Held zugrunde geht, sondern eine, die ihn nur aufreizt, gegen eine andere zu kämpfen, die ihn dann stürzen wird, so entsteht hier, wie in Antigone, ein wirklicher Konflikt. Da zeigt sich nun deutlicher noch als in Lear und Othello die Differenz der shakespearischen Tragik von der antiken, daß nämlich Shakespeares Charaktere ganz bestimmte inhaltliche Tendenzen brauchen, die sie erst befähigen, auf die von außen an sie herantretende Notwendigkeit so zu reagieren, daß ein tragischer Ausgang entsteht. Wäre Macbeth nicht ehrgeizig und machtgierig, die bloße heldenhafte Größe seines Charakters hätte nicht genügt, ihn der Verzauberung durch die Hexen derart auszuliefern, wie bei Antigone die bloße heldische Größe genügt, sie zum Handeln zu bringen. Macbeth könnte etwa, wenn er nicht ganz im Bann seiner Machtgier stünde, den Hexen ein Kruzifix entgegenhalten und seiner Frau den Mund verbieten, und Schiller hat darum keinen so großen Verstoß gegen Shakespeares Tragik gemacht, als er die Wahlfreiheit Macbeths in seiner Bearbeitung ausdrücklich hervorhob. Ebenso, wären Lear und Othello nicht die heißblütigen jähzornigen Naturen, das Schicksal würde sich an ihnen nicht in solch grauser Schrecklichkeit erfüllen,

wie es beim Ödipus unter allen Umständen der Fall ist. Das Merkwürdigste stellt in dieser Hinsicht Hamlet dar, der daran zugrunde geht, daß ihm das Schicksal über Gebühr auflegt: er will zwar, was er muß, aber er kann es nicht; und das Nichtkönnen liegt bei ihm nicht außerhalb, sondern innerhalb seines Charakters.

In dieser lockeren Verknüpfung von Charakter und Situation liegt für den Dichter, der Shakespeare folgt, die Möglichkeit, sowohl Situation als Charakter eine reichere und individuellere Farbe und deren Identität jene geheimnisvolle mystische Stimmung zu geben, die Shakespeares Dramen vor den antiken auszeichnet, und die die Nachfolge der Antike nicht zuläßt. Aber zugleich auch die größere Gefahr, über der Farbe die Struktur, über der Fülle des sinnlichen Lebens die Strenge der Kunst zu vergessen und so prinzipiell hinter dem zurückzubleiben, was Shakespeare als Tragiker für die Welt errungen hat, einer Gefahr, der bis heute alle unterlegen sind, die lediglich bewundernd seinen Spuren folgten.

Die Tragödien des Sophokles und des Shakespeare stellen die beiden extremsten Möglichkeiten dar, innerhalb derer die Komponenten der tragischen Identität Situation und Charakter verschoben werden können. So absprechend und so entsagungsvoll es klingt, muß es trotzdem ausgesprochen werden, daß nach diesen beiden Lösungen allen späteren Dichtern nur noch übrig geblieben ist und bleiben wird, zwischen beiden zu vermitteln. Es gibt schlechterdings keine andere Tragik als die der Identität von Notwendigkeit und Freiheit: und das Pendel hat mit Sophokles den weitesten Ausschlag nach der einen, mit Shakespeare den weitesten nach der anderen Seite getan, der überhaupt denkbar ist. Eine dritte Lösung, die prinzipiell Neues brächte, ist schon rein logisch ein Ding der Unmöglichkeit: man kann zwei Größen eben nur auf zwei Arten kombinieren.

Die Betrachtung des seither Geleisteten wird dies bestätigen.

Schiller war der erste Dichter von Bedeutung, der bewußt auf das Tragische ausging; und von seinen Schöpfungen ist keine, die an tragischem Gehalt völlig leer wäre. Zur wirklichen Tragödie ist er dennoch nur in zwei Fällen, und zufällig, gekommen: im Wallenstein, der ziemlich die Mitte zwischen antiker und romantischer Form hält, und vorher in dessen shakespearisierendem Vorläufer, den Räubern. In beiden Stücken ist die tragische Notwendigkeit die, daß der Held dadurch, daß ihm die Existenz innerhalb der Legitimität unmöglich gemacht wird, sich auf die Bahn des Verbrechers gedrängt sieht, die Freiheit, daß er diese Bahn aufrecht und mit heroischer Größe durchmißt: dabei soll natürlich die Ausführung dieser tragischen Idee in beiden Stücken keineswegs gleichgesetzt werden. Von Wichtigkeit

ist nur die Differenz, daß die Notwendigkeit im Wallenstein in einer politischen Konstellation, die in den Räubern in einem verbrecherischen, Shakespeare nachempfundenen Charakter wurzelt. Es ist klar, daß die erstgenannte Notwendigkeit als die objektivere auch die tragisch wirksamere ist.

Schiller empfand als Zweck der Tragödie die Erregung von Mitleid. Daß seine übrigen Dramen heute überhaupt noch wirken, ja immerhin tragische Erschütterungen geringeren Grades ausüben, rührt einzig und allein daher, daß Schiller mit aller Glut seiner edlen und hohen Seele stets darauf bestanden hat, daß nur der moralisch freie Mensch in seinem Unglück wahres Mitleid erregen könne. Schillers ganze dichterische Persönlichkeit steht und fällt mit seiner Anschauung von der Freiheit des Menschen. Aber da er die Freiheit nur als Mittel zur Erhöhung des Mitleids ansah, erblickte er in ihr nur das wesentliche Erfordernis des tragischen Charakters, nicht aber auch das des tragischen Handelns im ganzen. So kam er zwar zum »erhabenen Charakter«, komponierte aber die Handlung selbst nicht in erster Linie in Hinsicht auf die Identität von Notwendigkeit und Freiheit, da diese für ihn ja nur die Bedeutung einer selbstverständlichen Voraussetzung des tragischen Charakters besitzen konnte. Wiewohl er deutlicher als alle vor ihm erkannte, daß das tragische Problem im Grunde ein sittliches Problem ist, hielt er sich dennoch nicht an die zeitlose Form alles sittlichen Handelns, sondern suchte das Tragische in dem Verhältnis des Helden zu dem zeitlich ganz bedingten Inhalt einer Morallehre. Schiller kam im Grunde niemals los von dem moralischen Optimismus der Aufklärungszeit: da nach dieser Anschauung ein völlig schuldloser Mensch würdigerweise nicht zu Fall kommen sollte, so mußte er den Grund für die Katastrophe des Helden aus einer Abweichung desselben vom Sittengesetz herleiten: so schuf er, an Aristoteles anknüpfend, seinen Begriff der tragischen Schuld, auf den als Zentralpunkt er das Drama komponierte. Mit dieser Schuldtheorie ist nun an und für sich die Tragödie keineswegs prinzipiell unmöglich gemacht, wie das Beispiel des Wallenstein zeigt; aber die Tatsache ist, daß Schillers Blick dadurch vom Wesentlichen auf das Unwesentliche abgelenkt wurde, daß er das eigentliche Ziel schon als Voraussetzung in seinen Händen glaubte und deshalb leichtfertig behandelte. Über der einseitigen Berücksichtigung der Schuld als Abweichung vom Sittengesetz vernachlässigte er die rein dichterische Forderung, daß die konkrete Notwendigkeit einer Schuld nicht nur durch das Medium der Phantasie, sondern unmittelbar und gefühlsmäßig vom Dichter empfunden und aus dieser Empfindung heraus dargestellt werden müsse, wenn eine tiefergehende Wirkung zustande kommen

soll. Nur Karl Moor und Wallenstein handeln wirklich unter dem Zwang einer konkret empfundenen Notwendigkeit; nur hier ist es Schiller geglückt, die beiden Elektroden, zwischen denen sich das dramatische Leben abspielt, Charakter und Situation, mit so viel Kraft persönlichen Lebensgefühles zu laden, daß eine wirkliche Notwendigkeit, eine wirkliche Freiheit entsteht; in allen anderen Fällen griff er zu Surrogaten, begnügte sich mit gesellschaftlichen oder poetischen Konventionen. Die übernatürliche Berufung der Jungfrau von Orleans, den Schicksalsfluch in der Braut von Messina ertragen wir nicht deshalb so schwer, weil uns derartige Anschauungen fern liegen — denn wir ertragen sie ja auch bei Shakespeare und Sophokles —, sondern weil sie dem Dichter nicht mehr wie jenen aus der Tiefe eines gläubigen Herzens quollen, weil sie bereits ihm nichts waren als Theatermaschinen, aufgestellt, um die Handlung in Gang zu setzen. Und im selben Maße, als die Notwendigkeit konventionell ist, bleibt natürlich auch das Pathos, durch welches jene in Freiheit übergeführt wird, und diese Freiheit selbst konventionell und die Wirkung auf den Zuschauer die eines rasch und stark aufflackernden, aber auch rasch wieder zusammensinkenden Strohfeuers.

Trotz allem Fragwürdigen, das der Erscheinung Schillers anhaftet, bleibt es dennoch ein Phänomen, das man nur mit Ehrfurcht und Staunen betrachten kann, wie dieser verehrungswürdigste aller deutschen Dichter lediglich durch die sittliche Hoheit seiner Persönlichkeit und den energischen Adel seines Strebens dem Wesen der höchsten Tragik näher kam als je ein Dichter vor ihm, — um durch die Mängel seines dichterischen Vermögens immer wieder hinter diese zurückgeworfen zu werden. Gewiß ist es eine Blasphemie, noch im Allerheiligsten des Tempels der Gottheit die geringsten, fremden Göttern die reichsten Gaben zu opfern: aber welcher Dichter könnte von seinem Stern sagen, daß er ihn bei der Verehrung der fremden Götter so tief ins Allerheiligste des tragischen Tempels geführt hätte, wie Schillern der seine? Drum soll man diesen Stern nicht lästern und Schiller nicht immer noch abtun nach der Art der Schulknaben, die nicht wissen, was sie belächeln. Der Deutsche ehrt sich selbst, indem er Schiller ehrt.

Was hingegen Hebbel von allen früheren dramatischen Dichtern unterschied, und was ihn selbst zu der Meinung kommen ließ, daß er eine dritte Epoche des Dramas eröffne, ist nicht eine Überlegenheit, sondern ein Manko, und zwar ein Manko im Letzten und Höchsten, nämlich dem rein Poetischen.

Wie er selbst aussprach, daß er die Blumen auf der Erde nicht sehe, weil er die Leichen unter der Erde sehen müsse, sah er die

ursächlichen Zusammenhänge alles Seins tiefer als einer zuvor und verfolgte sie zurück bis auf ihren letzten metaphysischen Grund. Da er aber nie andere Zusammenhänge sah als die kausalen des rationellen Denkens, so verfuhr er überall als genialer Schriftsteller, wo er hätte als Dichter verfahren, nämlich überkausale Zusammenhänge hätte sehen müssen. Es ist nie jemand vor ihm an die Poesie, an das Drama mit solcher Energie des Zuendedenkens, zugleich aber mit solcher Unfähigkeit herangetreten, überrationelle Synthesen, formale Bezüge zu schauen und zu gestalten. Für die mystischen Identitäten, die das Poetische ausmachen, fehlte ihm schlechthin das Organ. Was selbst Schillers verunglücktesten Dramen den tragischen Gehalt gab, die Identität von Notwendigkeit und Freiheit im erhabenen Charakter, blieb ihm zeitlebens selbst zu erkennen versagt, geschweige denn daß er derartiges hätte gestalten können.

Da er nichts anderes als Rationelles erkannte, mußte er auch das Drama aus rein rationellen Grundlagen erwachsen lassen. Damit, daß er weiterhin alles Geschehene als ursächlich notwendig erkannte, kam er von dem Begriff der Schuld, die Schiller als eine freie Abweichung vom Sittengesetz ansah, hinweg zu der Anschauung des Pantragismus, daß »das Leben in der Vereinzelung, die nicht maßzuhalten weiß, die Schuld nicht bloß zufällig erzeugt, sondern sie notwendig und wesentlich mit einschließt und bedingt«. Für Hebbel war die Situation, die Wallenstein zum Handeln reizt, zufällig; es mußte ihm fern liegen, daß das poetisch Notwendige etwas anderes ist als das metaphysisch Notwendige, daß dieses sich aus einer formalen Beziehung ergibt, die sich im Überkausalen schließt, daß jenes nur ein Inhaltsbegriff ist, d. h. eine Abstraktion empirischer Tatsachen, also künstlerisch nur den Wert eines sauber präparierten Arrangements des Rohstoffs besitzt. Hebbel meinte, eine Vorstellung werde dadurch der Zufälligkeit entrückt, daß man sie auf ein metaphysisches Prinzip zurückführe: während in Wirklichkeit in der Tragödie der Zufall dadurch ausgeschaltet wird, daß der Dichter zwischen Situation und Charakter jene mystische Identität, jenes tragische X dem Zuhörer zum Bewußtsein bringt, das alles Fremde ausschließt. Schiller dachte im Wallenstein immer an die Wirkung der formalen Synthese, Hebbel denkt immer an die der stofflichen Analyse: es ist charakteristisch, daß man den Gehalt seiner Dramen durch eine einigermaßen detaillierte Inhaltsangabe restlos erschöpfen kann.

Hebbel war der erste, der Zweck und Mittel der Tragödie in großem Stil verwechselte. Es versteht sich, daß für ihn der Begriff der formalen Freiheit, und da es außer dieser keine gibt, der Begriff der Freiheit überhaupt nicht vorhanden war. Bei Hebbel gab es

zwar den Kampf einer inhaltlichen Notwendigkeit gegen eine andere, aber nicht die Freiheit des Helden, der zwischen beiden wählt; damit aber fällt die Identität von Freiheit und Notwendigkeit weg, auf der alle tragische Wirkung beruht. Da er ebenso zwischen Charakter und Situation anstatt der Identität die Kausalität setzte, d. h. den Charakter die Notwendigkeit zu handeln selbst automatisch hervorbringen ließ, so kam er mit diesem Pol auf der einen, dem der entgegenstrebenden absoluten Notwendigkeit auf der anderen Seite, sobald er aufs Letzte ging, notwendig zu dem metaphysischen Gegensatz zwischen Ich und Nichtich, Subjekt und Objekt, Individuum und Universum, oder wie man sagen will, als den Mächten, zwischen denen sich das Drama abspielt, und aus deren Zusammenprallen sich Konflikt und Katastrophe ergeben. Nun ist aber dieser Widerstreit, der freilich in der Natur aller Dinge begründet liegt, gerade derjenige, über den die Ethik aller Zeiten und Völker jene allerprimitivste Brücke gebaut hat, jene Brücke, die täglich und stündlich von Tausenden von Individuen darum beschritten wird, weil über sie der alleinige Weg zur Beherrschung des Universums geht: die Selbstüberwindung. Man muß zugeben, daß eine Notwendigkeit, die durch einen Akt der Selbstüberwindung aufhört verbindlich zu sein, keine absolute Notwendigkeit ist; daß ein Konflikt, der durch einen Akt der Selbstüberwindung vermieden werden kann, kein im letzten Grund zwingender Konflikt ist; daß ein Unternehmen, das auf Grund eines solchen Konflikts gegen das Übergewicht einer absoluten Macht zu Felde zieht, keine Heroentat, sondern eine Donquichotterie ist. Der Hebbelsche Konflikt ist nichts als die aufs höchste gesteigerte Form des romantischen Konflikts zwischen dem eigenwilligen Individuum, das sich gegen die Gesellschaft durchsetzen will, das das Wort »ich will, was ich will«, oder »ich muß, was ich muß«, immer im Munde führt, aber vor der tragischen Formel »ich will, was ich muß« zurückschreckt, oder, um eine Stufe tiefer zu steigen, der Konflikt des Gefangenen, der sich dadurch zu befreien hofft, daß er mit dem Kopf durch die Mauer will.

Erst da, wo eine Selbstüberwindung die Situation selbst nicht mehr ändern, die Lösung aber verkleinern würde, erst da beginnt der tragische Konflikt; denn nicht die metaphysischen Notwendigkeiten sind die, gegen die es *in concreto* keine Berufung mehr gibt, sondern die sittlichen. Man mute Wallenstein eine Selbstüberwindung zu: die Situation würde nicht im geringsten geändert; nur stürzte Wallenstein anstatt als Held als schwächlicher und unmännlicher Märtyrer. Man verlange dagegen von Hebbels Helden eine Selbstüberwindung: der Konflikt würde überhaupt nicht eintreten; das Drama brauchte überhaupt nicht geschrieben zu werden; die Charaktere aber würden sich

in unserer Imagination zu reinerer und freierer Menschlichkeit vervollkommnen. Denn Hebbels ganzes Drama beruht geradezu auf einer sittlichen Beschränktheit seiner Helden, die ihre Individualität, weil sie metaphysisch-dramatisches Prinzip ist, unbedingt ausleben müssen und daher prinzipiell keine Selbstüberwindung üben können. Diese ethische Beschränktheit der Charaktere mußte notwendig, damit der Gegensatz des Individuums zum »Leben als Ganzes« möglichst eklatant werde, zu immer größerer Verbohrtheit und Schrullenhaftigkeit ausarten, die schon bei Hebbel, um von seinen Nachfolgern zu schweigen, an das Pathologische rührt. Daß das Rhodopedrama nicht tragisch wirkt, sondern eher verstimmt, liegt zum großen Teil an der schrullenhaften Zimperlichkeit der Königin, zugleich aber auch an dem Mangel an formaler Freiheit in ihrem Handeln; die Überlegung, daß eine bloße Selbstüberwindung dem Entstehen des ganzen Konflikts von vornherein den Boden entziehen würde, peinigt so sehr, daß uns ihr Tod zum mindesten völlig gleichgültig läßt. Hebbel war bereits viel zu sehr Dekadent, als daß er noch empfunden hätte, daß alle rein individuelle Sittlichkeit, die das bedingungslose Ausleben des Individuums fordert und die Selbstüberwindung prinzipiell ablehnt, sich von der rein konventionellen, die unbedingte Unterwerfung verlangt, nur dem Inhalt des Handelns, nicht aber der Form nach unterscheidet, daß aber alle Sittlichkeit nicht im Inhalt, sondern in der Form des Handelns liegt, in der seelischen Verfassung des Helden, durch die er die Notwendigkeit zum Inhalt des eigenen Willens macht, in der Freiheit. In Kleists Prinzen von Homburg liegt das Urteil über das ganze Hebbelsche Werk.

Das Überhandnehmen der rein intellektualistischen Prinzipien, die in Hebbel den ersten großen Ausdruck gefunden hatten, hat den Ruin der Tragödie im Laufe des 19. Jahrhunderts bis aufs letzte vollendet. Wie ein Wunder berührt es, daß noch nach Hebbel eine Tragödie geschaffen wurde, wie ein Nachklang aus Shakespearischer Zeit, unbewußt und unabsichtlich, in Ibsens Kronprätendenten: ein Zufall gerade bei diesem zweiten großen Zerstörer der Tragödie. Seither haben wir wohl noch eine dramatische Literatur, aber keine Tragödie mehr. Aus dem Vates, der überkausale Identitäten schaute und darstellte, der das Unaussprechliche durch die Form in die Materie bannte, ist der denkende und spürende Literat geworden, der Kausalbeziehungen aufdeckt und so durch die Darstellung überall an die Realität und ihre Erkenntnis verweist, wo der Dichter das Göttliche erleben ließ. Die Form, die im Drama als überempirische Kraft die Materie durchdrang und belebte, ist zu einem gefälligen Arrangement naturalistischer Einzeleindrücke nach der Willkür des persönlichen Geschmacks ge-

worden, d. h. einer seelischen Funktion, die doch nie zu mehr reicht als zum Dekorativen.

Erst in den letzten Jahren scheint die dramatische Poesie wieder einen Aufstieg zu nehmen. Man beginnt wieder zu fühlen, daß Kunst etwas anderes ist als der Ausdruck persönlichen Bedürfnisses, daß Form etwas anderes ist als Arrangement. Man erkennt, daß der Dichter in erster Linie ein ethisches Phänomen ist, und daß Leben und Tod vor allem der dramatischen Poesie von der Stellung des Dichters zum Problem der menschlichen Freiheit abhängt.

Denn die Poesie ist göttlich; und wir sollen nicht meinen, ihre Aufgabe dadurch zu erfüllen, daß wir uns zwar an die Erde, nicht aber an das Überirdische richten. Im Drama selbst ist freilich die Metaphysik niemals am Platze, ob sie nun Wurzel oder Blüte bedeutet: aber dem dahinterstehenden Dichter muß ein Weltfühlen zu eigen sein, das ihn über die Welt der Empirie in eine höhere hineinführt, in der andere Beziehungen herrschen als die kausalen..

Es ist nicht einzusehen, warum dies in unserer Zeit unmöglich sein sollte; denn von den angeblichen Errungenschaften unserer naturwissenschaftlichen Erkenntnis wollen wir uns doch nicht beirren lassen. In Wahrheit ist ja durch diese die Stellung, die Kant den transzendenten Dingen angewiesen hat, nicht im geringsten erschüttert worden; was die Naturwissenschaft an Beiträgen zur Lösung der Welträtsel im 19. Jahrhundert geliefert hat, ist eine lediglich der Fülle nach imposante Anhäufung von Tatsachen, deren Bedeutung für die Philosophie schon zu Kants Zeiten prinzipiell erledigt war. Und jedes neue Gesetz, das von der materialistischen Naturwissenschaft als neue Betätigung ihrer philosophischen Lehre triumphierend verkündet wird, bedeutet doch nur einen neuen Krug Wasser in ein Danaidenfaß, dem der wissenschaftliche Kritizismus längst den Boden ausgeschlagen hat. Wir müssen überhaupt bedenken, daß unsere Überlegenheit über unsere Ahnen vor hundert Jahren sich lediglich auf unseren größeren Besitz an Rohmaterial gründet, nicht aber etwa auf neue konstruktive Ideen zu dessen Bewältigung; daß wir ihnen vielmehr in der geistigen Beherrschung, und d. h. zunächst in der kritischen Wertung des Materials bei weitem nachstehen. Wir vermögen wohl zu analysieren, aber keine Synthesen von Bedeutung aufzustellen. Wenn hingegen Lessing sagte, daß alle historischen Tatsachen nie eine Vernunfttatsache beweisen, also auch keine widerlegen können, so hatte er unseren Historismus und unsere relativistischen Anschauungen von der Bedeutung der ideellen Werte hinter sich: wir machen uns nur lächerlich, wenn wir meinen, daß es Geistern wie Lessing, Kant, Schiller versagt gewesen sei, Weisheiten wie die der Relativität aller

Werte zu erfassen, und daß wir ihre Weltanschauung *ad acta* legen könnten. Auch der moderne Tragiker wird an der Überzeugung von der formalen Freiheit des Menschen sowie der absoluten Sittlichkeit festhalten müssen. Was wir aber vor allem brauchen, damit die Form der Tragödie einen neuen Inhalt erhalte, ist ein Mythologem für das religiöse Abhängigkeitsgefühl unserer Zeit, für das, was wir heute dunkel als unser Schicksal empfinden und was die äußere Notwendigkeit des Handelns für den Helden brächte. Wallenstein und die Kronprätendenten entnehmen diese der Politik; und es scheint mir, als läge hier wirklich das eigentliche tragische Moment unserer Zeit, das der Notwendigkeit einen bis jetzt nicht dagewesenen Inhalt verliehe. Schiller und Ibsen, beide Kosmopoliten, empfanden in der Politik allerdings noch nicht viel mehr als Shakespeare im Macbeth: ein Ding, das nur die Kronen anging, und in einer politischen Konstellation bloß ein verlockendes Agens für einen machtgierigen Charakter. Eine Tragödie der Art wird auch noch immer möglich sein, aber sie brächte nichts Neues. Indes ist es zweifellos, daß wir heute in einer politischen Aktion den Ausdruck tieferer Bedürfnisse und Notwendigkeiten empfinden als noch vor einem Jahrhundert. Denn wir stehen heute nicht mehr einem absoluten Fürsten als Untertanen gegenüber, sondern wir sind ein Volk, d. h. ein Organismus, mit einem ersten Diener an der Spitze. Ganz im Gegensatz zu den Anschauungen nach der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts besitzen wir heute ein außerordentlich starkes Gefühl für nationale Bedingtheit und Abhängigkeit. Wir empfinden die Abhängigkeit des Einzelnen von Boden, Heimat, Sitte, Sprache, Vergangenheit, kurz dem nationalen Milieu, und fühlen das Anrecht, das dieses auf unsere Persönlichkeit hat, nicht bloß als eine Folge unserer Abstammung aus diesem Milieu, sondern darüber hinaus als die ewige Forderung einer sittlichen Macht, der wir uns nicht entziehen können, wollen wir uns nicht selbst entwurzeln. Und wenn wir für dies Gefühl der Abhängigkeit des Einzelnen vom nationalen Milieu ein Mythologem suchen, so bietet sich uns dasjenige des Königs, dem das Heil des Volkes zur sittlichen Pflicht wird. Wenn nun etwa das Heil des Volkes vom König eine Tat verlangt, wodurch dieser der Notwendigkeit der absoluten Sittlichkeit zuwiderhandeln muß, so ist damit der Held zwischen die zwei objektiven Notwendigkeiten eingespannt, zwischen denen er wählen muß, und damit wäre beispielsweise eine tragische Konstellation gegeben.

Wir stehen am Ende unserer Betrachtungen. Unsere Zeit scheint der Tragödie günstig, Sehnsucht und Trieb ist da: ob wir sie erhalten werden, wird davon abhängen, ob uns ein echter und großer Dichter erstehen wird, der Identitäten des Charakters und der Situation zu

schauen und gestalten vermag: denn das Tragische ist, ich wiederhole es, nichts vom Poetischen inhaltlich Verschiedenes, sondern dessen höchste Form, und es kann keiner der Tragiker unserer Zeit werden, der nicht im höchsten Grade ihr Dichter ist.

Und da muß vor allem eins feststehen, daß nie und nimmer ein Weg zur Tragödie über Hebbel führt. Je mehr wir über diesen seltsamen Mann nachdenken werden, um so überzeugter werden wir rufen: Los von Hebbel!

Bei weitem größer ist die Möglichkeit, über Schiller zur Tragödie zu kommen: denn seine Vorzüge gehören der Ewigkeit an, seine Mängel der Zeit; und wir brauchen heute am allerwenigsten zu fürchten, gerade ihnen zu verfallen.

Wie dem aber auch sei: wir können die Erfüllung der Zeit nicht vorwegnehmen, und wem der Gott die Binde des tragischen Dichters um die Stirn geflochten hat, der darf die Augen nicht schließen vor der Bahn, die er durchmessen muß, wie Phaeton auf einem schwanken Wagenbrett stehend, von kaum zu zügelnden Feuerrossen gezogen, unter sich die Schrecken der Abgründe, über sich den Blitz des Zerschmetterers, hintosend in eine glühende Ungewißheit, in der seine Sinne keinen Weg mehr sehen und nur der chaotische Drang seines Geistes dunkle Bahnen bricht, die, wer weiß es, zu ewigem Tode oder ewigem Leben führen.

III.

Der Sockel als ästhetischer Ausdruck von Schutzfunktionen.

Von

Erich Everth.

I. Der seitliche Schutz ringsum gegen Druck und Stoß.

In den bildenden Künsten hat etwas räumlich oder geistig scheinbar Geringfügigstes, z. B. scheinbar bloß Sinnliches, oft breiteste, tiefste, ja artunterscheidende Wirkungen. Diese sind vom Sockel in einer Richtung auch längst anerkannt, nämlich in dem, was Konrad Lange den erwünschten illusionsstörenden Faktor oder Th. Alt das negative Stilmoment nennt, und was doch wahrlich eine der fundamentalsten Lebensfragen jedes Kunstwerks bildet, nämlich über seine Zugehörigkeit zu verschiedenen Welten und Daseinsformen entscheidet und, je nachdem es da ist oder nicht, das Gebilde aus der einen in die andere wirft. Doch bleibt das nicht die einzige Leistung des Postamentes. Aufstellungsfragen z. B. spielen ja in den Künsten des Auges eine so erhebliche Rolle; nun, nichts anderes als eine elementare Aufstellungsfrage haben wir auch hier; und auch bei den komplizierteren Aufgaben der Anbringung und Einordnung in einen größeren raumkünstlerischen Organismus hat man den Sockel als formale Überleitung erkannt: nicht nur, daß Piedestale ganz allgemein etwas Tektonisches und somit eine günstige Zwischenstellung für die Verbindung des Raumganzen mit Bildwerken haben, sondern sie vermögen auch durch Zeitstil oder noch individuelleren Charakter der Schmuckformen in dem entsprechenden Ensemble zu vermitteln (in gartenkünstlerischen Anlagen durch die Neutralität nach beiden Seiten). Indessen erschöpft sich auch damit der Sinn des Sockels bei weitem nicht; und selbst das gibt noch nicht alles, daß man an ihm oft auch einen Schmuck für die Darstellung haben kann. Versuchen wir also mit unserem Thema fernere Bestimmungen.

Man hat verschiedentlich den Sockel mit dem Bildrahmen zusammen genannt auf Grund von manchen übereinstimmenden Funktionen; so lag es nahe, nachdem ich den Rahmen an anderer Stelle auf den

ästhetischen Ausdruck von Schutzfunktionen hin untersucht habe, auch auf den Sockel diese neue Fragestellung auszudehnen. Auch bei der Plastik erhält sich trotz der Dicke und Massivität einige Besorgnis um das edle Material und zugleich um den dargestellten Körper, namentlich bei dem häufig steinernen, steifen, brüchigen und schweren Werkstoff und bei gespreizterer Bewegung (auf welche freilich die Bronzeplastik als Silhouettenkunst etwas mehr angewiesen ist und wozu sie sich ästhetisch durch geringere Sprödigkeit des Stoffes eher eignet als Marmor); doch zeigt sich zugleich auch, was nun der Sockel gut machen kann. Er hat dabei nicht nur praktische, sondern ebensogut ästhetische Zwecke, — als ein Ausdrucksgebilde, das die realen Aufgaben, die es erfüllen muß, verdeutlicht und ihr ästhetisches Bewußtwerden in den Gesamtkomplex des künstlerischen Eindrucks hineinwebt. Stellen wir nun zuerst die Hauptfunktionen zusammen und darauf eine breitere Sammlung von Erscheinungsweisen des Sockels.

A. Die Hauptfunktionen.

1. Verwehren des Zugangs. Immobilität. Des Sockels salvierende Rolle ist sehr deutlich zunächst durch seine den Zugang zur Gestalt erschwerende Breite ringsum und durch seine Form, die recht steinmäßig und klobig, gegenüber dem Dargestellten robust und hart, zumal oft eckig abwehrend wirkt; die breiten Seiten und trotzigen Kanten raten uns auszuweichen.

Er selber ruht außerdem noch wuchtig und breit, unbeweglich fest am Platz, selber schon wie ein *rocher de bronce,* ein *aes perenne,* ein *monumentum;* beweglich dagegen und also herumstoßbar scheint etwas, das sockellos ist, deshalb, weil erstlich das Werk leichter umherbewegt werden kann ohne den schweren Ballast und Hemmschuh des Plinthenklotzes, der unten kantig und oft eckig-widerhakig sich gegen ein Wegrücken sträubt und mit dem die Figur stofflich zusammenhängt oder doch zwecklich zusammen zu bleiben bestimmt erscheint, — und weil zweitens die Gestalt, nunmehr allein, ohne Verbindung mit einer solchen toten Masse, mehr als Person und für jeden Laien schon als »mehr Lebewesen denn Sache« wirkt; Lebendes aber bewegt sich, und es scheint hier durch keine Fußfessel gehalten, zumal bei der dann oft recht verschiedenen Färbung von Standfläche und Figur. Deshalb sind auch auf Bauten Bildwerke durch eine ausdrückliche Platte deutlich festzumachen (ja selbst in Nischen bleibt die besondere Basis nötig, mit der zusammen das Werk auch als Ganzes sich weniger leicht abbrechbar ausnimmt). Dort ist zudem eine tektonisch notwendige Postierung dankenswert, also ein Anbringen der Statue

an logisch bestimmter Stelle im Zusammenhang des festen Bausystems, da solche Aufstellung gleichsam dauernd am Ort hält und das Gebild mehr zum Teil der Architektur, weniger lebendig macht. Solche Kraft besitzt namentlich eine Plazierung über Pilastern und sonstigen vertikalen tragenden Gliedern, die leicht als Sockel mit dem Bildwerk zusammengerechnet werden und stoffliche Kontinuität mit diesem vorgeben. (Wozu bemerkt sein mag, daß ein jeder Sockel von einiger Höhe eine so genau über ihm seine Vertikale fortsetzende Figur schon durch die Einheitlichkeit der Richtung unverschiebbar und kohärent mit ihm erscheinen läßt.) Aber untektonisch stellten selbst in Italien, namentlich in Norditalien im 15. Jahrhundert viele auf. — Auch auf der Sockelplatte selber gilt noch etwas Ähnliches und ist zentrale Aufstellung nach all der Logik, die die räumliche Mitte für sich hat, das Natürliche und für jeden Schutzausdruck, nicht bloß für den Anschein der Unverrückbarkeit, das Beste. Freilich auf einer allzu breiten Fläche schiene die Gestalt trotzdem leicht verschiebbar, da beides nicht so aus einem Stück oder doch leicht von einander zu brechen scheint, zumal bei einer schmalen Verbindungsstelle an den Füßen.

In Rücksicht auf etwaigen Transport scheint es namentlich auch gut, daß größere Werke kaum ohne Sockel vorkommen außer auf Bauten. Doch bedarf nun Kleinplastik nicht etwa weniger des Sockels, wenn sie auch gefahrloser fortzubringen ist, sie sieht ja gerade recht lokomobil aus und scheint durch den Sockel etwas mehr vor Ortsveränderung bewahrt und bei dieser geschützt. Zudem wird man für Darstellungen von zarten Dingen jede Rücksicht ausgiebig üben, um das Feinnervige, das Rücksicht nötig habe, zu betonen. Kleinplastiken findet man denn auch in Ausstellungen bisweilen auf besonderen und sehr dicken hölzernen (ungefähr augenhohen) Pfeilern einzeln aufgestellt: damit kann man sie ohne Beunruhigung herausziehen aus der sonst mehr zusammen gezeigten Masse, z. B. aus Vitrinen (die selber eine Rahmung bilden, etwa für gebrechliche Porzellanfiguren aus Rokoko).

Der Sockel also »verankert« das Werk. Er betont außerdem durch seine Materialform den Werkstoff und zwar dessen sichere Festigkeit nicht nur, sondern auch sein schweres am Ort Lasten. Die Beständigkeit am Platz stellt zugleich einen Selbständigkeitswert dar, indem das Ding seinem eigenen »Schwergewicht« folgt, sich selbst bestimmt.

Namentlich stemmt und sperrt sich ein besonders schwerer und breiter Sockel gegen ein Wegrücken; und etwa ein schräg abgeböschter, pyramidenstutzartiger oder sonst unten ausdrücklich auslegender, vielleicht mit den Ecken ausschweifender spreizt sich förmlich widerspenstig dagegen, als klammere und sauge er sich am Erdboden fest,

so daß das Werk noch mehr »Standbild« oder »Bildsäule« wird, recht statuiert, ein dauernd errichtetes Mal. Vollends Terrassenunterbauten »greifen Platz«, legen sich breit auf; sie finden sich öfters, z. B. bei Götterbildern, die ja vor allem nicht herumstoßbar und überhaupt nicht antastbar scheinen dürfen, sind sie doch auch innerlich nicht vergänglich und beweglich. Und ebenso brauchen Denkmäler, also etwas Monumentales, möglichst ewig Währendes, jeden Ausdruck der Beharrung sehr; manche Unterbauten, die besonders stark, etwa durch Rustika felsenähnlich sind, können denn auch tief eingesenkt wirken, als rechte »Fundamente« sich im Boden haftend zeigen, erdwüchsig und nicht nur bodenständig. Desgleichen scheinen wie eingerammt Sockel mit architektonischen Formen, etwa mit Pfeilern — gleich eingetriebenen Pfählen. Ein tektonisches Gebilde aber ist der Sockel stets, und über den Wert, um den es sich in Tektonik wie Plastik dreht, nämlich »das leibhaftige Dasein (nicht die mimische Bewegung), das durch die Beziehungen des Lebens schon beeinträchtigt und gefährdet wird«, sagt Schmarsow allgemein: »Es gilt, diesen Wert herauszureißen aus dem unaufhaltsamen Fluß der Zeit, ihn mitten im Wechsel alles Werdens und Vergehens zu unwandelbarer Gegenwart hinzustellen« [1].

2. Verdeutlichung des Standortes. Den Ort, wo die Figur nun steht, gibt der Sockel zugleich deutlicher an; er macht auf das Werk aufmerksam durch solches »Mehr« mit seinen einfachen, großen, klar und stark wirkenden Linien und Flächen und läßt uns Anstöße vermeiden. Auch auf den Bauten macht das Gelenk, das der Sockel da abgibt, auf die Figuren aufmerksamer und gibt schon dadurch Sicherheitsgefühle, sei's auch nur gegen ein präsumtives oder fiktives Vorüberstreifen des Beschauers. Es gibt ja aber Gebilde ohne alle eigene Basis und alle architektonische Befestigung. Da sind zunächst die Gestalten in Wachsfigurenkabinetten, auf gleichem Boden mit uns ausgesetzt — freilich wohl alle zusammen um einen Absatz höher hingestellt —, die sensationell lebendig gleichsam zwischen die Besucher geraten können. Und an ähnlichen Mängeln wie solche Panoptikumeffekte leiden häufig Panoramen: da werden eben vor die gemalte Leinwand nicht plastische Figuren mit einem Sockel gestellt, sondern oft sind gar nur einzelne Teile, Glieder oder Gewandfetzen plastisch herausmodelliert, — durch die Möglichkeit unversehenen Gegenlaufens höchst »anstößig«, vexierend, irritierend, da bei der systematischen Verwirrung durch die flächige Malerei daneben eine quälende Unsicherheit über das Ob, Wo und Wieweit des Körperlichen entsteht; also ein Raumerlebnis, das nicht nur augensinnlich und

[1]) Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft S. 233.

geistig trübe ist, sondern körperlich peinigend, besorgt macht und frappierend, attrappierend, eben allzu schlagend wirkt, so daß man zusammenzuckt und der Fuß stocken möchte! Ist aber der Sockel da, der so deutlich und weit nach vorn vorgreift, so geht man schon weiter ab daran vorbei. Die eigentliche Kunst kam bei uns zu sockellosen Dingen selten; anders ist es in der japanischen, die hier ein Beispiel gibt, wie fundamentalste Stilmomente sich phylogenetisch erst entwickeln (ohne deshalb von ihrer Geltung *sub specie aeterni hominis* einzubüßen) [1]. Die ostasiatische Kunst zeigt häufig Tiere und Menschen, selbst lebensgroße, vollständig sockellos; diese Plastik (und also auch ihr Sockelmangel) ist aber vielfach durch Zweckkunstprinzipien bedingt und gilt außerdem schon durch letztere für unser Gefühl als etwas degradiert. Buddhafiguren machen denn auch eine Ausnahme; andere, z. B. Kriegsgötter, sollen wohl nur abschreckend und auch deshalb möglichst lebendig wirken und scheinen Schutz nicht nötig zu haben.

3. Entrückung in die Höhe. Das Hervorheben für die Achtsamkeit geschieht weiter durch die Höhe des Postaments. Zugleich aber bleibt nun etwas, das auf so steiler, unzugänglicher Erhöhung postiert ist, nicht auf einem Niveau mit dem Gewirre am Erdboden; schon deshalb scheint sich der Dargestellte freier zu fühlen, auch geistig, weil körperlich unbehindert, unbelästigt und »auf das Gehudel unter ihm« wie der wallensteinische Reiter »frei weg schauend«, zumal bei Reiterdenkmälern; auch im Leben ist solches Herausgehobensein eine Freude des Reitens zwischen Mengen des Fußvolkes. Um sich schauen können Gattamelata und Colleoni auf ihrer enormen, unersteiglichen und unerkletterbaren Höhe, als spähten sie Angriffe bereits vorher aus, sie bekommen auch dadurch die sichere, unanfechtbare Stimmung! Stets ist der ganze Eindruck mitbedingt durch die Schutzleistung der Höhe, und so niedrig z. B. wie der Marc Aurel steht, stellen wir selten so etwas auf (mit einem Pferd — das also noch eher herunter könnte —, und bei einem aus dem Alltag ins zeitlos Erinnernde erhobenen Denkmal). Besonders markiert wird die Erhebung durch Stufen eines Unterbaues, die sie deutlich steigern, freilich auch zugänglicher machen, weshalb die Stufen denn für das Maß des Beschauers wie der Dargestellten oft übermenschlich sind. Indische Buddhathrone, die in viele Stockwerke abgeteilt sind, mar-

[1]) Denn der Mangel des Sockels wirkte auf die Japaner wohl von jeher qualitativ ebenso — wenngleich nicht so stark und auch nicht in der Wertung so — wie auf uns, und ebenso sein Vorhandensein, zumal wenn man ihnen die zwei Fälle nebeneinanderstellte; der Unterschied war also von jeher »faktisch-psychologisch«, wenn auch nicht bewußt erlebbar. Das eine wirkte nie wie das andere; sie aber begnügten sich eben mit dem einen oder zogen es vor!



kieren auch im kleinen Format den Etagencharakter der einzelnen Plattformen dadurch, daß sie deren Ränder zum Teil mit Geländern umgeben, womit sie die Vorstellung der Höhe wie überhaupt der Geborgenheit verstärken. Und Denkmäler auf Höhen, ja Bergen (größte Monumente haben diesen Natursockel von jeher noch zu allem andern oft beliebt) scheinen nicht bloß dem »Qualm der Grüfte« in reinere Luft hinauf entrückt zu sein, sondern auch wohltätige Einsamkeit, Sicherheit vor allzu vielen Besuchern zu genießen; wer da hinaufsteigt, ist interessiert und tut's aus Liebe zur Sache, wenige kommen hinauf, und still scheint es dort oben für die Verewigten. Selbst Büsten aber stehen etwas hoch — vielleicht nicht einzig wegen der Lebensähnlichkeit oder Augenhöhe —, nämlich wenn nicht auf Möbeln, so auf kleinen Säulen oder hohen Konsolen; wie denn auch sonstige Plastik oft auf Bauten »aufgehoben« wird, wo, wie gesagt, tragende Vertikalteile darunter als recht hohe Sockel ästhetisch zugerechnet werden. Denkt man sich Statuen auf bloßer niedriger Plinthe zwischen dem Verkehr auf einem Platze oder in Innenräumen, wie würden sie exponiert wirken (stellt man doch auch Statuetten mindestens auf nicht zu niedrige Möbel, wenn sie keine Postamente haben; am wenigsten dürfen die Sachen eben dem Zertretenwerden ausgesetzt zu sein oder auch nur mit unsern Füßen in Berührung zu kommen scheinen). Doch auch unnatürlich schienen sie auf dem gewöhnlichen Boden mit ihrer Dauer und Ruhe, wo alles daneben sich bewegt und Zusammenstößen ausweicht; insofern wirkt das Postament stilistisch klärend und motivierend, — die Steingebilde können ja in Wahrheit nicht weggehen. Aber schon im Leben tritt man gern auf etwas so Erhöhtes, einen hervorragenden Stein oder Baumstumpf, aus mannigfaltigen Gründen, doch auch aus einem Instinkt für die Entzogenheit; wie viele Bilder, namentlich italienische, stellten lebendig gemeinte Heilige auf Sockel! In der Kunst bildet dieser bereits durch den Schutz, den er gewährt und noch mehr zu gewähren scheint, eine ihr sehr entsprechende Idealisierung: die Gestalten sind wie »vorgezogene Geister«, »auf höherem Niveau«, dem Wirklichen mit seinem bewegten, verengenden, physisch beschwerlich fallenden Wesen fern [1]). Bei solchem »Wandeln auf Höhen« schwebt die Gestalt über dem Gewimmel und Gewühl der tieferen Region. Selbst der Roland, der mitten im Marktgedränge steht, es aber schlichten soll und nicht in ihm versinken, sondern die Unantastbarkeit des Rechtes vertreten, er ist dem Wirbel des Umtreibens enthoben.

---

[1]) Ähnliches finde ich wieder bei Schmarsow, Zur Frage nach dem Malerischen, S. 29 unten, und Grundbegriffe S. 264.

B. Speziellere Durchführung durch das Einzelne der Gestaltungen.

1. Sockelüberschreitungen. Nunmehr ist die Betrachtung der Hauptfunktionen des Sockels erledigt; sie bewährt sich uns aber noch weiter in einer größeren Fülle von Beispielen, die wir jetzt durchmustern wollen; zunächst am schlagendsten in einer eigentümlichen Erscheinungsweise der erörterten Wirkungszusammenhänge, den Überschreitungen des Sockels. Sie fassen wir daher jetzt kurz ins Auge, ehe wir die ausgedehntere Betrachtung der Einzelformen am Sockel vornehmen. Gewisse Übertretungen der Kanten, nämlich die nach unten, hat man schon immer mißbilligt, und geschähen sie auch nur durch eine herabhängende Tierpfote; man begründete dies jedoch fast nur damit, daß der Sockel gegen Verwechselungen mit der Natur nötig sei, und daß Überschneidungen einen partiellen Rückfall bedeuteten. Nun, auch die Schutzfunktionen werden dadurch teilweise zunichte, zumal unten, wo man schon bei einem Übergriff in nur seitlicher Richtung am Rande das Hinausgehen genau ermißt: die großen Seitenflächen des Postamentes nimmt das Auge räumlich als Maßstab. Langt oben etwas über diese Zone nicht allzu gröblich hinaus, so entgeht uns das eher, ist da auch weniger gefährdet; so mag denn das Postament durch Höhe einmal an Breite sparen, es ist recht gut, wenn z. B. der Apoxyomenos und ähnliche wenigstens hoch stehen.

Bei Ausschreitungen scheinen ferner die Figuren oft im Begriff herunterzukommen, ebenso ist wieder die Raumorientierung über solche ausspringenden Teile nicht so leicht, das Ausweichen davor also nicht so bequem; zudem können die hinausragenden Glieder den Schwerpunkt bisweilen so sehr verschieben, daß die Figuren leicht am Sockel abzubrechen scheinen. Es gibt aber verschiedene Grade solcher Ausschweifung, von realer Gefährdung des Werkes ob dieser »Verirrungen« und »Vergehen« bis zu leisen Einbußen an Gepflegtheit und Verwahrung. Wie sehr möchte der Beschauer z. B. einen nach unten überhängenden, an den oft scharfen Kanten sich schneidenden und vielleicht gleichsam hin- und herpendelnden Fuß sozusagen zurückziehen; so etwas macht förmlich nervös, ja es mutet an wie ein Sprung ins kalte Wasser, ich glaube da durchaus unbehagliche Reproduktionen von Kälteempfindungen zu bemerken; es ist eben ein Eindruck von Unwirtlichkeit des Wirklichen gegenüber der Kunstsphäre. Denn es handelt sich um richtige »Ausartungen«, einen Übergang in eine andere Daseinsform, indem der ideale Raum eigentlich deutlich am Sockelrand aufhört, der gleichsam auch nach oben mit

ziemlich klarer Grenzsetzung hinauffaßt: eine Bühne bedeutet ja der Sockel, den »idealen und abgekürzten Schauplatz« (F. Vischer); wo er also aufhört, da hört das Kunstland auf; er steckt den garantierten körperlichen Herrschbereich des Dargestellten ab, innerhalb dessen sich die Gestalt freier bewegen zu können scheint, als sie es jemals mit Sicherheit im Wirklichen kann; dafür vermag sie das aber auch nur innerhalb des Bezirks. Der Sockel markiert ja gleichsam (und oft in der Tat) den seitlichen Umfang des anfänglichen Stückes, woraus das Werk gewonnen wurde; der Block reichte dann eben nach oben weiter, aber nicht nach den Seiten, und die Konzeption dementsprechend auch nicht; daher man nun wie Glaswände die einstigen Seiten auch oben noch ergänzend »sieht«, als wären sie mit dynamischer Kraft begabt. Dieses Banngebiet zu verlassen, ist ein Verstoß, ein Vorstoß, ein Durchbruch, der eine ideelle Schranke durchschlägt und so noch mehr auffällt. Auch der Sockel scheint uns nicht respektiert; auch seine Linien werden ja oft dabei verdeckt, die schönen, kontinuierlichen, großen, reinen Kanten werden visuell zerstückt — an einer einzelnen, somit höchst auffälligen und ärgerlichen Stelle —, und der Eindruck seiner schutzfähigen Kompaktheit wird gemindert.

Wie natürlich scheint z. B. das Zusammengenommene der Madonna von Brügge des Michelangelo motiviert bei ihrem schmalen Sockel, der ihren Eindruck auch noch verstärkt; auf einem breiten wäre die Haltung weniger selbstverständlich. Aus denselben Gründen sind bei Hermen, die ja beim Übergang in das anorganisch geformte Untergestell keine breite Sockelplatte einschieben, ausladende Bewegungen nicht zu empfehlen; ich sah an der unteren Ecke eines barocken Treppengeländers, also an ausgesetztester Stelle, die Herme eines Giovannino mit abgespreiztem Arm und schief gehaltenem Kreuzstab (auch durch das kraß Riskierte wird so etwas in groteskem Grade lebhaft empfunden und also allzu lebendig, was speziell die Herme am wenigsten vertragen kann). Sehr weit hinausstehende Teile in großen Werken gar, wie in van der Stappens »Ringern«, wo der eine Mann überhaupt über den mit der Gruppe zusammengearbeiteten Binnensockel hinaus gehalten wird, also mindestens bei der Aufstellung einen breiteren Hauptsockel verlangt, — ergeben auch damit eine furchtbare Spannung, die zu diesem Falle zwar zu passen scheint, die wir aber nicht als berechtigtes oder künstlerisches Hilfsmittel anzusehen vermögen; ebenso wie wir Lanzen oder Schneeschuhe, die in Manneslänge über den Sockel hinausstarren, monströs finden. All solches Ausfahren ist für ästhetische Eindrücke zu stark, führt daher zu einem »Heraustreten« des Beschauers aus dem kontemplativen Zustand, zumal die Ausläufer weit exponiert in der realen, mit ganz

anderer Stärke auf uns wirkenden Welt sind, wo »sich hart die Sachen stoßen«. Durch manche Intensitätsgrade bekommen ja künstlerisch erlebbare Qualitäten den Realitätscharakter wieder, der Beschauer fängt z. B. wie hier an, wirklich zu fürchten; in Kants richtig verstandenem »interesselos« liegt die Kritik davon. — Freilich, räumlich kleinere Ausweichungen wirken, wie überall geringere Dosen von Unangenehmem, nur pikant, werden auch wohl als etwas gleichsam Zufälliges, also nicht Pedantisches, gesucht, bleiben aber deshalb nicht unbemerkt und sind in ihrer Qualität immer orientiert an etwas, das als eigentlich verboten gewußt wird, daher sie denn auch scherzhaft anmuten, eben durch Kontrast und Widerspruch. Bei komischen und kleinen Darstellungen geht es ja auch eher hin, etwa bei lang vorgestreckten Gänsehälsen oder bei Pelikanen mit ihren langen Schnäbeln; ist nur das Ganze sonst feinsinnig, so bemerkt man so etwas lediglich als Betonung einer eigenartigen Form, nicht als Unempfindlichkeit des Künstlers.

2. Fälle besonderer Fürsorge. Sehen wir uns nach diesen »Gegenbeispielen« jetzt einige besonders gute Fälle von Fürsorge und überhaupt genauere Züge in den möglichen Formungen des Sockels an. Zunächst: durch einen rings recht verschwenderisch breiten Sockel, der der Figur Fremdes weit vom Leibe hält und Ellenbogenraum schafft, wirkt sie vornehm, exklusiv, respektiert, — geehrt durch den Raum- und Stoffaufwand zu solchem Effekt. Monumentale Bildwerke scheinen wohl besonders wertvoll, das zu ewigem Gedächtnis Aufzubewahrende würdig, so etwas braucht auch deshalb großen Schutzausdruck (Überschreitungen wären dort auch leicht zu groß). So breite Unterbauten gar wie am Hamburger Bismarckdenkmal ziehen viel aus all diesen Stimmungsnuancen. Und wenn ein bedeutendes Monument den Zutritt nicht einmal zu seinem mächtigen Unterbau überall öffnet, sondern nur an einigen Stellen durch Treppenanlagen, so sind das ähnliche Eindruckserhöhungen! Dabei mögen bisweilen die Zugänge etwa noch kompliziert oder sozusagen maskiert sein, z. B. rampenähnlich von den Außenseiten der betreffenden Sockelwand nach ihrer Mitte zu ansteigen (nicht von vorn geradezu hinaufleiten) oder auch zuerst von dieser Mitte aus nach den Außenkanten hinauf und dann wieder zur Mitte hinan sich wenden, den einzigen Zugang im ästhetischen Eindruck also noch erschwerend.

Doch auch in ganz simplen Fällen wird der Sockel überwiegend breiter sein als das Unterste des Bildwerks dicht über ihm und wird so überhaupt schlechthin etwas breit wirken. Reicht er aber ganz soweit wie nur irgend welche Protuberanzen im Innern, so wird das bemerkt, oft besonders deutlich; so z. B. wenn die Gestalt aus einem

Stück mit dem Sockel scheint, indem also die äußersten Ebenen beiden strikte gemeinsam sind oder doch innerhalb der Sockelzone oben auf die ursprüngliche Blockform einigermaßen durch Parallelen zu ihr Bezug genommen scheint (wodurch die Figur auch unten mit dem Sockel fester verwachsen und auch diese Stelle weniger zerbrechlich wirkt). Was gemeint ist, zeigt etwa Donatellos »Abraham und Isaak«, von dieser Art aber sind zahlreiche Fälle in der Kunstgeschichte — man denke nur an die Gotik — bis heute; was ja übrigens nichts anderes ist als eine Erscheinung des von Adolf Hildebrand formulierten Blockprinzips, freilich auf den Sockel einschließend ausgedehnt, — eine Erweiterung, die niemand allgemein verlangen wird, die aber auch ihre Werte hat. Sonst ist der Sockel immer besser breiter denn die Darstellung als schmäler, so viel kann man sagen. Hier zu sparen wäre etwa kein »ästhetisch-ökonomisches« Prinzip, sondern leicht banausisch. Man braucht auch nicht so bald Plumpheit des Postamentes zu fürchten. Seine Einzelform vermag ja noch viel zur Erleichterung, man sehe das des Colleoni, und wenn ein schwerer Eindruck als »Analogie der Empfindung« zu allerlei Qualitäten in der Darstellung erwünscht ist, so ist volle Harmonie da, wie eben bei den in so vielen Richtungen großartig wirkenden ungeheuren Sockeln der berühmten italienischen Reiterdenkmäler des Quattrocento, die nun auch nicht etwa durch malerisch raumvertiefende Reliefs so aufgelöst sind, wie der des Rauchschen Friedrich II., noch sonst durch ihre formale Bearbeitung statt kompakt unbedeutend gemacht, wie viele Reitersockel der Neuzeit. Sondern jene stehen wie mächtige Felsen, woran das Getümmel der Straße unschädlich branden kann. Ähnlich etwa das außerordentlich breite, unerschütterliche, vierschrötige und doch nicht klumpig unelegante Postament der Reiterfigur Augusts des Starken in Dresden und andere Barockbeispiele. — Selbst bei Büsten kann man mit der Platte ruhig etwas in die Breite gehen, weil da die Höhe nicht viel beansprucht und der etwaige weitere Untersatz, wie so oft, schmäler sein kann; das Schutzbedürfnis fühlt man z. B. sehr vernehmlich bei Klingers polylithen Halbfiguren mit ihrem kostbaren Material.

Vollends bei Darstellungen von schnellster Ortsbewegung, die an einen breiteren Raum denken lassen und illusionär nur dann werden, wenn diese Vorstellung nicht zu sehr verwehrt wird (etwa bei Figuren von Schlittschuh- und sonstigen Läufern), hat man gern den Überschuß an Breite in der Postamentplatte, da jene Eilenden sofort noch Raum brauchen werden, wie es scheint, also ohne ihn mit Elan anrennen oder aufgehalten würden. Dazu kommt, daß auch die Bewegung nicht frei und glaublich aussähe. (Diese lindert der Sockel

andererseits stets zur Genüge, indem er sie etwas zu hemmen scheint, wie wir hörten, und ermöglicht also, höhere Bewegungsgrade darzustellen, ohne daß sie durch zu heftige Sensation unkünstlerisch würden.) — Gute Fälle von Breite sind es auch, wo freie Figuren von dem Hauptstamm eines Denkmals sich lösen und recht sichtlich einen besonderen Sockelvorsprung, etwa in scharfen Linien abgesetzt, und auch noch ihre eigene Plinthe mitbekommen [1]. Der Sockel des Rauchschen Friedrichdenkmals versäumt auch das, gibt für die Nebenreiter nur ein zu schmales Gesims, also überhaupt keinen, geschweige einzelne besondere, den Figuren genügend nachgehende Sockel; ebenso vermissen wir diese oft bei Grabmälern in Canovascher Manier, sie könnten da viel, wenn auch nicht alles bessern: die Figuren schienen dann schon nicht so vorzuspringen, weil nun gemessen — der Tiefenstellung nach — an der neuen, enger zu ihnen zugehörigen und ebenfalls ansehnlichen vorderen, uns näherstehenden Sockelfläche, von der Mauer aber durch die geraden Kantenlinien, die etwa im rechten Winkel von ihr abgehen, deutlich geschieden.

Nun aber gibt es noch, abgesehen von der Breite, mannigfaltige in unserem Sinne bevorzugte Sockelformen, z. B. in monumentalen Fällen Eckverstärkungen, Eckpfeiler oder Lisenen, die vor des Sockels Flächen wie Puffer vortreten; oder Quadern, Hau- und Feldsteine im Unterbau; auch festungsmäßige Mauerverstärkung in der Art gotischer Strebepfeiler ist anzutreffen; wogegen schräg aufrechtstehende weiche Voluten an den Ecken, wie bei Schlüters Großem Kurfürsten, wohl gar noch gebrechlich vegetabilisch ausgezackt, wenig zum Schutzeindruck beitragen. Auch sonstige, in der senkrechten Richtung weich ausgebauchte Formen, z. B. an Barockpostamenten und -konsolen, oder die oft allzu feingliedrigen Rokokosockel haben darin keine Verdienste; wenngleich selbst an letzteren große Generalkurven der Konturen häufig noch einigen Sicherheitseindruck ermöglichen; ebenso wie die eigentümlich in dünne Schichten (mit tiefen Einschnitten dazwischen) zerklüfteten Thronsockel der erwähnten Buddhafiguren höchst gebrechlich und abstoßbar wären, wenn nicht die ganz erstaunliche Kunst der Generalsilhouetten, die die ostasiatische Plastik überhaupt so vielfach auszeichnet und womit sie die allerkompliziertesten, fra-

[1]) Ein auffälliger, fast kurioser Fall von Fürsorgewirkung mag noch erwähnt werden: beim Giuliano Medici läßt Michelangelo ähnlich antiken Beispielen einen ganz kleinen Sockelauswuchs dem etwas über den Rand vorgestreckten unbekleideten Fuß genau folgen (dem bekleideten des Lorenzo nicht), so daß etwas mehr, also etwas weniger Abbrechbares da und der Fuß schon vor Anstößen bewahrt ist; der Sockel ist sozusagen vorgeschuht, dient bis zur Extravaganz und erhält auch den Blockeindruck aufrecht.



gilsten Einzelformen unter einen geschlossenen Kontur vereinigt, auch an diesen Sockeln vorsorgte. Manchmal aber werden Formen der Postamente direkt als mangelhaft im Schutzpunkte bewußt, namentlich wenn das darauf Stehende widerstandskräftiger wirkt. Es gilt eben doch wohl, daß möglichst keine zarteren Formen im Piedestal sein möchten, als sie das Werk aufweist; — will man des letzteren Großflächigkeit durch jene heben, so scheint aus unserm Gesichtspunkt Vorsicht nötig. So steinmäßige Figuren z. B., wie die Sindings oft sind, würden sich schon auf einem weich-runden Sockel nicht gut befinden; auch der Gesamtumriß des letzteren in horizontaler Richtung spricht eben mit, ein ovaler etwa scheint noch schwächer als eine kräftig zusammengenommene Kreisform. Ebenso wird von zwei Stoffen der robustere und weniger kostbare mit Sinn und Fug im Sockel sein, mit den Farben ist's nicht anders. Und auch darum wird in der Ornamentik, also nun der kleineren Einzelformung des Postaments, verhältnismäßig mehr als oben zurückzuhalten sein. Reliefs, die an ihm angebracht sind, erscheinen eher preisgegeben, auch dadurch als unwichtig gegenüber dem Oberen behandelt, müßten wenigstens eingelegt sein. Gut dagegen wirkt eine recht anorganisch-schlichte Blockform oder architektonische Härte und Festigkeit, wie sie in der Renaissance häufig war.

Weshalb dagegen allzu organische, naturalistische Sockel mißlich sind, zumal wenn sie zerklüftetes, durchlöchertes Felsenzeug und dergleichen geben wollen, versteht man ebenfalls durch Schutzgesichtspunkte: etwas Anstoßbares, Gebrechliches und selber schon Darstellendes setzen sie aus, geben einen Teil des Werkes selber preis, und da ein rechter Sockel eigentlich fehlt, ist auch das Ganze schutzloser; denn wo wäre innerhalb das Ende des eigentlichen Werkes? Es ist nicht deutlich ein Schützendes und Geschütztes geschieden durch sichtliches Absetzen und all die Unterschiede vom Innern, die der Sockel aufweist. Zudem steigt so etwas oft derartig schräg an, daß man eher heran zu kommen meint. Und das alles wirkt stark, weil wirklich bloß als »*nature morte*« im Wortsinne, da jedes legitim »illusionsstörende Moment« fehlt. Ein Binnensockel mag diskret etwas nachahmen, braucht aber dann eben deutlich einen weiteren. Freilich ist ein einziger, nur bescheiden imitativer Sockel, der all jene Mängel weniger hat, immer noch besser als gar keiner, wo das Werk mitten in der freien Natur ist, wie manche Gartenscherze, Rehe, Zwerge und dergleichen zeigen, die würdelos auch in unserem Sinne wirken.

3. Sockel und Gruppe. Bisher sprachen wir stets von Einzelfiguren, aber auch auf das Problem der plastischen Gruppe fällt hier Licht. Bei dieser ist der gemeinsame Sockel ein wesentliches Band,

damit es eine eigentliche Gruppe sei, die den Zusammenhang zwischen mehreren Individuen dauernd garantiert und also wirklich darstellt, — nicht bloß außerhalb der beiden Werke äußerlich und unkünstlerisch, nur real herstellt, sei es durch räumliches Nebeneinander, sei's durch innerliche Beziehungen wie poetischen Kausalnexus oder gar nur die abstrakte Einheit der Idee, die beide Schmarsow auch auf einem Sockel (den er bei der Frage nicht erwähnt) nicht für ausreichend zu einer guten Gruppe erklärt. Mag eine Gruppe mit Einheitssockel rein plastisch immer noch Mängel haben können[1]), allgemein künstlerisch ist sie dann stets schon. Denn auch der Sockel schafft ja in einigem Grade einen »Erscheinungszusammenhang, welcher sich als ideale Raumeinheit gegenüber dem realen Luftraum behauptet«, wie das Ad. Hildebrand von der »Gruppe im künstlerischen Sinne« fordert, die eben »nicht auf einem Zusammenhange beruht, der durch einen Vorgang entsteht«. Nur auf einem einzigen Sockel wirkt das Dargestellte als am selben Ort befindlich, die Einheit des Ortes aber ist hier Voraussetzung und wird so nun dauernd gesichert. Auch erscheinen manche plastisch besonders gute Gruppen durch den Sockel noch mehr wie aus einem Block gehauen, alle aber schon weniger auseinanderzureißen, welch letztere Vorstellung bei ihnen ja sonst näher liegt als bei anderen Plastiken. Ebenso wird durch den Sockel ausgeschlossen, daß sich etwas auseinanderschiebend dazwischen drängte; bei verschiedenen Einzelpostamenten dagegen können die Teile voneinander weg bewegt werden; sind vollends nicht einmal Einzelsockel für die Glieder eines Ensembles da, so kann dieses noch leichter getrennt werden, weil seine Glieder so noch beweglicher scheinen: solche Vorstellung schon ist unbehaglich. Ist etwas ohne gemeinsamen Sockel innerlich deutlich als Gruppe gedacht, so scheint Nachlässigkeit oder Spielerei dabei zu sein, weil es wie nur für einen Moment zusammengerückt anmuten kann. In manchen Fällen aber würden die Gebilde gar nicht mit Schnelligkeit und Sicherheit als gewollte Gruppe erkannt ohne die zusammenhaltende, kontinuierliche Platte darunter, es könnte wie ein zufällig sich ergebender Schein beabsichtigter Bezüge aussehen; z. B. spricht Woermann bei den Ägineten von »dem lockeren Zusammenhang unter ihren einzelnen, noch zu sehr als Figuren für sich (Julius Lange) wirkenden Gestalten«. Nun, diesen Ägineten am Westgiebel fehlt auch der verbindende Sockel, denn das Geison ist keiner. Selbst weitere rahmenmäßige Zusammenschließung, wie sie solcher Giebel durch Hinterwand und Rand bietet, hilft da nicht völlig ab; ja sogar bei vorhandenen Einzel-

[1]) Vgl. Schmarsow, Grundbegriffe S. 259/62.

sockeln, z. B. in den Olympiagiebeln, bleibt auch dann ein Rest von Lücken störend bewußt. Solche Dinge sind eigentlich als Gruppen naturalistisch; oder: es besteht eine Handlung zwischen verschiedenen, durch die ideelle Sockelüberschreitung halluzinatorischen, gespenstischen Phantomen oder zwischen verschiedenen Werken, nicht aber ist ein einziges Werk vorhanden, das eine Handlung zwischen verschiedenen Gestalten darstellt. Endlich ist ein nicht zu dünner Gesamtsockel bei Gruppen deshalb gut, weil eine dünne Platte leicht durchbrechbar zu sein scheint, z. B. gewisse brettförmige Sockel, die die Japaner bei Gruppen wenigstens haben; wie denn überhaupt ein zu niedriger Sockel (gemessen an seiner Breite und der Figur) auch aus diesem Grunde übel ist.

4. Hinausdeutung in größere ästhetische Zusammenhänge. Ehe wir weiter gehen und die Plastik überhaupt verlassen, mag eine allgemeinere Betrachtung Raum finden als Abschluß des bisher Gesagten. Wenn man bedenkt, wie und weshalb namentlich der Plastiker im Werke selbst alles abstreift, »was Notdurft und Nahrung unseres Leibes an Symptomen weiterer Zusammenhänge mit der umgebenden Natur ... mit sich bringen« [1]); wenn Hegel von der plastischen Stellung meint: »Die Ungezwungenheit ist ... ein Haupterfordernis« [2]), und über die Griechen mit ihrem plastischen Wesen überhaupt: »Kunstwerke, die wie unsterbliche, todlose Götterbilder dastehen, an welchen nichts Zeitliches oder Todeswürdiges ist« [3]); oder wenn Schiller vom Bildwerk sagt: »Alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen — in des Sieges hoher Sicherheit, — ausgestoßen hat es jeden Zeugen — menschlicher Bedürftigkeit« (Ideal und Leben), — nun, so erkennt man, wie das in sich ruhende, selbständige, oft erhabene Wesen der plastischen Kunst auch am Sockel einen echten Bundesgenossen hat! Aber nicht bloß zum Charakter dieser Kunst, sondern auch zum Kunstcharakter überhaupt paßt und trägt diese konservierende Funktion des Sockels bei. Man vergleiche z. B., was Dessoir über die Lehre einiger ästhetischer Sensualisten sagt: »Die Künste sind es, die das Vergängliche der Anschauung befestigen, halten, was flieht, unsterblich machen, was vergeht« usw.[4]), und sonst über Kunst: »Eine Welt des Scheins, und als solche frei von Not und Zwang, ein ewiger Frühling, unabhängig von den grausamen Gesetzen der Natur« [5]).

Cosa bella mortal passa e non d'arte.

---

[1]) Vgl. Schmarsow, Grundbegriffe S. 258.

[2]) Vgl. K. Fischer, Hegel S. 879. [3]) Ebenda S. 875.

[4]) »Die Grundfragen der gegenwärtigen Ästhetik«, Neue deutsche Rundschau, August 1905, S. 935.

[5]) Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft S. 71 und ebenda S. 405 unten.

5. Die Bühne. Und so gehen wir nun auch zu einer anderen Kunst über, die gleichfalls Körper auf einem Podium hinstellt, zur Bühne; auch deren steil erhöhte Rampe gibt ein angenehmes Sicherheitsgefühl. Wir können ein Gegenbeispiel erfahren, wenn auf ebenem Zimmerboden Theater gespielt wird; doch schon die Treppe, die bei gewöhnlichen Proben für den Regisseur vom Zuschauerraum hinaufgeschlagen wird, oder gar eine dauernde architektonische Stufenverbindung in voller Breite üben eine irritierende Wirkung aus; nicht bloß, weil die Bühnengestalten dann mehr von unserer Art sind, sondern auch, weil sie herab- und wir hinaufkommen können, so daß ein drängendes, verdeckendes Durcheinanderlaufen zu besorgen scheint. Im Charlottenburger Schillertheater z. B. hat man in den ersten Parkettreihen dieses peinliche Gefühl, namentlich bei Kämpfen auf der Bühne, über das uns empfehlende Phrasen wie die: »Wir wollen uns von unserer Kunst nicht trennen« (P. Behrens), nicht hinweghelfen. Freilich liegt die Bühne ja immer noch hoch, und das Ansteigen zu ihr ist deutlich im Gegensatz zu dem gerade in diesem Fall sehr absteigenden Parkett; und Topfgewächse vor der Rampe (die Behrens empfiehlt) machen doch auch die Absperrung und den Punkt, wo das Reich der Kunst anfängt, fürs Auge deutlich. Ich meine, daß die räumliche Scheidung nicht kräftig genug sein kann, empfinde z. B. sogar ein ziemlich anders als der Zuschauerraum stilisiertes Bühnenhaus, das sich gleichsam in diesen hinein öffnet, in solchem Sinne dankbar, wie z. B. die dorische Tempelfront, die im Berliner »Kleinen Theater« jene Saalseite nur zum Teil einnimmt, während im »Theater des Westens« selbst die große Glaswand über der Bühne noch zu stören vermag, weil sie das Bühnenhaus nicht genug abschließt.

Ja, wir sehen es wohl gern, wenn eine Zone vorn auf der Bühne, dicht an der Rampe, der eigentlichen Aufführung entzogen bleibt, — mindestens vorwärts der Stelle, wo der Vorhang hinfällt. Vor diesem (geschlossenen!) mögen Prologe und Epiloge gesprochen werden, da und nur da mag man dem Hervorruf Folge leisten und Kränze entgegennehmen, sonst aber sollten schon Requisiten nicht ganz bis dorthin reichen (man denkt zu leicht an Kollisionen mit dem Vorhang), sondern in einer mehr einwärts liegenden Zone abschneiden und die Schauspieler aus diesem Milieu auch nicht hervorkommen; dadurch bekommt der Bühnensockel mehr Largesse, eine größere überschüssige Breite nach vorn! Gut ist es wohl auch, wenn er sich noch vor den steinernen Bühnenrahmen vorschiebt, hinter dem doch schon der feste Mantel der Kulissen die vorderste Zone der Illusionssphäre des in der Darstellung gemeinten Raumes abgrenzen mag. — Unleidlich merklich dagegen wird das »Herunterkommenwollen« der Darsteller,

wenn sie ganz vorn aus dem Beleuchtungsbereich mit dem Kopf ins Dunkle geraten. Plötzliches an die Rampe Springen ist ja eine berüchtigte Unart, auch dicht vor dem Kasten kann man sich allzu auffällig versammeln. Vielleicht wird die Reliefbühne — wie jedes gute Relief — mit der Zeit alle Bewegung mehr an uns vorbeiziehen lassen oder parallel zu uns aufreihen als nach vorn herausrichten. Daß übrigens ihre Schmalheit einen besonderen, sorglichen Stil erfordert, damit die Spieler nicht gegenzulaufen, beengt oder hinausgedrängt zu werden drohen, leuchtet ein! — Stets aber wird ihnen ja der Bereich ihres Fußbodens klar angewiesen sein durch den vorderen Rand von Teppichen, von Rasenandeutungen und dergleichen. Es ist erwünscht, daß auch diese nicht bis an die Brüstung reichen, womit dann der Unterschied zwischen Bildsphäre und Brettern deutlich wird. Freilich darf letzteres nicht aufdringlich geschehen, sondern so, daß der Bodenbelag in einer geraden Linie, die parallel dem vorderen Rand läuft, und nicht mit einer Ecke nach vorn stoßend aufhört (wie man ein Bild ja auch parallel zu seinem weißen Rande, also ruhig begrenzt). Sonst würde der Spieler auch förmlich aufgefordert, darüber hinauszuschreiten und könnte es schwer vermeiden.

Nach den Seiten nun kann gleichfalls die Breite der Bühne im Eindruck gedehnt werden, wenn man nämlich einen zweiten Rahmen innerhalb ihrer aufstellt. Übrigens ist es kaum wohlgetan, mitten in der Szene nur auf einen Moment in die Seitenkulissen hinauszugehen, wenn etwa gemeint sein soll, daß der Spieler dort einige Schritte zu tun, etwas zu holen hat und gleich wiederkommt: da würde das Darstellungsgebiet vom Spiele selbst überschritten, nicht nach dem Spiel verlassen, sondern letzteres zerrissen werden; ist jemand von der Bühne herunter, so wird er nicht gleich wieder erwartet, nicht als noch zugehörig in Gedanken dort außen verfolgt, die Zeit seines Ausbleibens »spielt nicht mit« im eigentlichen Sinne; des Kunstwerks Grenzen müssen nicht zu kurz hintereinander überschritten und so in störend grobe Erinnerung gebracht werden.

Blicken wir endlich auf wirkliche Übertretungen nach vorn. Mit unanzweifelbarem Stilgefühl läßt Hofmannsthal den Pagen vor Beginn des »Todes des Tizian« sich vorn auf die Rampe setzen und die Beine ins Orchester hängen, — denn er kommt als Prolog! Sonst wäre das unstatthaft; ebenso schon ein Erklimmen des Kastens. (Und wo ist der Zuschauer, der auch nur das Schiff im ersten Akt des Tristan wirklich gegen uns her fahren sieht, wie es doch gemeint ist, statt umgekehrt in der Richtung nach dem Steuer hin?) Ein völliges Heraustreten nun gar zerschneidet fühlbar das Kunstwerk. Alle Grenzen verschwimmen in der Hamletszene des Kean, man weiß nicht mehr,

wie weit die Vermischung nicht noch gehen könnte; freilich empfindet man so den Kean selbst besonders stark als verletzt, aber zu sehr, von der Wirklichkeit her. Und jenen Leuten, die in unsern Zuschauerraum kommen (nicht in einem auch noch dargestellten sitzen, wie es eigentlich gemeint ist)[1]) und die doch noch zu den Bühnenvorgängen gehören, ihnen gegenüber wirft schon das allseitige neugierige Anstarren aus der Illusion. Oder wenn Girardi sich durch die gewöhnliche Parkettreihe zwängen muß, sieht man sich suchend um, ob man ihm wenigstens einen Platz frei gelassen habe.

Zuletzt sei noch ein Wort über die Drehbühne oder Wandeldekorationen verstattet, nämlich daß, wenn sie während der Akte bewegt werden behufs Vorspiegelung einer Ortsbewegung, also etwa in der Zauberflöte oder im Parsifal, nicht allein doch keine rechte Illusion sich ergibt — da wir mit unserm Raum doch zu sehr haften bleiben und der Spieler ebenfalls in ihm —, sondern daß auch fatale Kollisionsvorstellungen, namentlich bei mitwandelndem Boden, kaum ganz schweigen. Und ähnlich in Beweglichkeit und Unsicherheit wirkt der Boden durch benutzte Versenkungen, auch neben diesen schon; und wo die Bühne etwa dünn vorragt über dem Orchester, werden die Spieler erst recht sich hüten müssen, dort vorn herumzulaufen.

C. Spezielles über das Anfassen durch den Beschauer.

Die Bühne zeigte uns besonders ausgeprägt eine Seite des Schutzausdrucks, die wir als Salvierung vor dem Zuschauer selbst bezeichnen können, und die nun bei jedem Sockel ebenfalls wichtig ist; darauf wird jetzt noch etwas spezieller einzugehen sein in einer die ganze bisherige Erörterung ergänzenden und sie zu ihren Anfängen zurückleitenden Betrachtung über abermals eine Funktion, besser über eine eigentümliche Folge der schon erwogenen Leistungen des Sockels. Ich denke dabei nicht nur an Fälle versehentlichen Anstoßens, aber auch nicht nur an Zerstörungsinstinkte, die freilich allzu leicht durch Überschreitungen geweckt werden. Zum Beispiel die Sklaven an Schlüters Großem Kurfürsten strecken einem die Beine weit entgegen von ihren Sockeln herunter, als sollte man sich die Stiefel daran abtreten; das kann weniger Erzogene in Versuchung bringen, fordert den Mutwillen heraus. Wo den Menschen etwas so »in die Augen sticht« oder »aufstößt« oder ihnen »entgegentritt«, da »reizt« es sie, sich daran zu schaffen zu machen, damit zu hantieren, da läßt man

[1]) Das Theater im Hamlet selbst und im Cyrano löst das besser. In beiden Fällen sollte das Theater übrigens etwas seitlich zu uns gespielt werden, damit es nicht scheint, als seien wir die eigentlichen Zuschauer dafür.



sich mit ein, gibt sich mit ab; oft nur aus Neugierde untersuchend, die ja aber z. B. bei Kindern mit Zerstörungsneigungen zusammenhängt. »Man« muß also durchaus erst mal hinfassen, um »festzustellen«, ob's auch fest sei; es juckt einem förmlich in der Hand und läßt keine Ruhe.

Sehen wir nun aber von diesen primitiven Verlockungen ab. Namentlich plastische Wirklichkeit verführt doch zum Berühren der Gegenstände [1]), und vornehmlich hier verleitet dazu auch die erotische Seite. Hegel meinte: »Böttichers Herumtatscheln an den weißen Marmorpartien der weiblichen Göttinnen gehört nicht zur Kunstanschauung und zum Kunstgenuß« [2]). Auf dem Sockel nun sind weibliche Gestalten dem Anfassen und derlei Regungen schon ebenso entrückt, wie auf der Bühne die lebendigen Figuren nicht so grob sinnlich wirken, sondern mehr nur für die Phantasie und im Kantischen Sinne interesselos, kurz künstlerisch. Auch die auf Bühnen in Trikot sich als Statuen Herausstellenden sind, zumal man dann oft noch ein zweites Postament anbringt, für den Moment der Ausübung nicht mit dem Maße des »gewöhnlichen Niveaus« moralisch zu messen. Hermione aber im Wintermärchen bekommt auf ihrem Piedestal noch mehr sittlichen Adel.

Etwas, das »sich der Berührung beugt«, wie Tannhäuser sagt, ist das auf einem Sockel eben nicht, ist ein Mensch von anderer als unserer Art, auch durch diese Entrückung weniger wirklich. Stellt man im Atelier ein Modell auf einen Sockel, so wirkt auch das erotisch mehr indifferent, und naturalistische Darstellungen werden durch Sockel in allerlei Weise erträglicher, auch in sexueller Hinsicht, eben durch diese Unantastbarkeit. Wie ein Piedestal wirkten einst auch die Festzugswagen, auf denen wohl unbekleidete oder wenig bekleidete Frauen in lebenden Bildern, freilich im Schutz allegorischer Bedeutung und etwa in antiker Idealtracht fuhren, was nach Th. Alt im 16. Jahrhundert nicht so selten gewesen sein soll. Wenn sie in Makarts »Einzug Karls V. in Antwerpen« auf der Straße nebenher gehen, ist das schon wieder etwas anderes.

Und nun abermals Sockelüberschreitungen: auch zu den Stilgrenzen, die mit erotischer Erregung zu tun haben, sind hier starke Beziehungen. Wirken schon sonst Spreizungen, z. B. weiblicher Glieder, leicht unfein, so diese auffallenden, ins Wirkliche und Erreichbare hinaus-

---

[1]) Wen die verschiedenen Regungen interessieren, die zum Anfassen der Werke führen können, der findet in des Verfassers Dissertation »Der Bildrahmen als ästhetischer Ausdruck von Schutzfunktionen«, Kap. I, § 9 das Nähere.

[2]) Zitiert bei K. Fischer, Hegel S. 864.

greifenden noch mehr; scheinen sie doch oft nicht nur sich auszusetzen, sondern auch anzubieten, eben etwa auf uns zukommend, entgegenkommend, aufdringlich sich vordrängend, gar nicht zurückhaltend (wohingegen ein auf breitem Sockel recht zurückgezogen stehendes junges Weib besonders keusch zu wirken vermöchte). Und was man herausragen läßt, kann über den Charakter eines Werkes entscheiden: die Danae des Corregio, die (wenn auch nur im Bild) ihr sockelartiges Bett überragt und das Bein baumeln läßt, wie der Junge daneben ebenfalls, — das ist schon eine sehr bestimmte Sphäre; noch mehr die Santa Teresa des Bernini (die natürliche feinfühlige weibliche Schutzbewegung gegen Sicht und Berührung ist das Zusammenklemmen der Kniee, das schon Lionardo empfiehlt). Faßte jemand nun wirklich zu, so würde gerade auch die erotische Sphäre merklich »abgekühlt«. Nun, der Sockel hindert's ja gewöhnlich, wird verstanden als Aufforderung, abzulassen. Oft leistet er diese Ablenkung übrigens auch in seiner Eigenschaft als Griff, z. B. bei Statuetten. Auch diese Form ist interessant.

Man kann sich nämlich etwas auch mit Fug, zu guter Sicht, vorhalten wollen; der Architekt Märtens hat in seinem großen Werk »Der optische Formmaßstab« unter anderm den durchschnittlichen Winkel zu bestimmen unternommen, wie hoch zum Auge man solche Gegenstände, vielleicht kleine Bronzen, hebe. Etwas Kleines ist beweglich und wird gern genau und nahe gesehen. Viele Sockelformen sind denn auch für unsere Hand bequem, diese wird, durch den ästhetischen Ausdruck des für sie erfreulichen Griffes, vom Innern weg auf die »Fassung« hingelenkt. Für das Ästhetische an diesen Vorkehrungen bezeichnend ist hier wie überall im Kunstgewerblichen das Vorausfühlen (das gegenüber früheren Erfahrungen ein Nachfühlen ist), also das Phantasiemäßige, daß man sieht, man könne gut fassen. Z. B. leistet das ein wie zum Griff geformter, handlicher, sich allseitig konkav in die Hand wölbender Sockel, etwa von poliertem Holz, gleichsam weich und warm, oder sonst ein taktil angenehmer (namentlich runder), der das Ding so »präsentiert« und zur Deutlichkeit hinhält, daß man nichts von dem eigentlich Dargestellten mit der Hand zu verdecken braucht. (Wir bemühen uns wohl ungern selber mit Herumgehen um kleine, mehrseitig lohnende Bronzestatuetten.) Entsprechendes zeigen sehr häufig Büsten, — wo man auch, ähnlich wirkend, einen hermenartig beschnittenen Elfenbeinbelag oder eine feine Rahmung aus edlem Holz, seitlich von den Schultern herabgehend, findet.

Dies alles hat übrigens zugleich noch andere Beziehungen, die nicht mehr eigentlichen Schutz oder allenfalls den des künstlerischen

Zustandes im Aufnehmenden betreffen. Ohne den Sockel werfen nämlich die dann leicht unmittelbar erregten Empfindungen des Tastsinns gern aus dem ästhetischen Zustand heraus durch die besonderen Beziehungen dieses Sinnes zum Wirklichkeitserlebnis [1]), namentlich aber auch durch die Qualitäten des Kalten, Harten und oft Rauhen; denn der Hautsinn gibt nur den wirklichen Stein, allzu sehr entgegen der Bedeutung des Dargestellten. Im übrigen: selbst wenn dann nur Hebungen und Senkungen verspürt würden, ist der Tastsinn bei uns nicht so kultiviert, daß man so viel davon hätte wie von seinen Reproduktionen mit dem Sehen zusammen. Gewiß ist Plastik eine Kunst des Körpers und durch ihn nachzufühlen, — aber nicht anzufühlen. Eine Kunst direkt für den Tastsinn haben wir nicht, sondern nur für das Auge. Jene oder etwas Ähnliches haben vielleicht etwas mehr die Japaner, die darin viel verfeinerter sind und z. B. an ihren Lack- und Metallschalen eine Freude durch Tasterregungen gewinnen sollen, die wir nicht so empfinden können. (Vielleicht auch deshalb haben sie weniger Sockel.) Aber anders, einfacher z. B. auch in den Gefühlsergebnissen ist die direkte Tastempfindung auch dann gewiß als unsere (und auch als ihre sonstige) Aufnahme von Plastik! Das Betasten von Figuren wäre ein Naturalismus der Japaner, der für uns weit hinaus ginge über ihren Naturalismus in der Malerei. Ein wenig aber haben sie damit vielleicht für sich das Gebiet der ästhetischen Sinne erweitert, denkbar wäre das.

Zwischendurch einmal mag während des Beschauens die wirkliche Empfindung der Fingerspitzen und Handflächen helfen, aber recht verwertet wird sie doch auch dann erst nachher, als Erinnerung im Komplex des Ganzen, den man sehend aufnimmt (wie man ja auch an Bilder nahe herantritt und einzelne Farbstellen studiert, die man zurücktretend dann dauernd genauer sieht als vorher). Und hier darf man M. Carriere zitieren: »Ja, der Kunstgenuß durch das Tasten würde ein sehr mangelhafter sein; nach und nach, wie beim Anhören eines Musikstücks, würden wir die mannigfachen Formen wahrnehmen und der Gesamteindruck sich nur durch die Erinnerung herstellen, während

[1]) Vgl. Volkelt, System der Ästhetik I. Bd., S. 102 und 105: Namentlich das Spüren unserer Leiblichkeit und das Stofflichkeitsgefühl ergebe dabei eine grobe, plumpe Wirklichkeit. — Sehr sinnlich wirkt das Tasten wohl auch durch die vielen begleitenden Muskel- und dergleichen Empfindungen. Was »mit Händen zu greifen« ist oder »auf der Hand liegt«, geht uns besonders nahe; mit dem Willen hängt es durch die Aneignungsbewegung oft zusammen, was man haben will, sucht man an sich zu ziehen. Aber bereits diese Erregung, das Verlangen, muß im ästhetischen Gebiet unterdrückt werden, sonst ist man schon dabei für den kontemplativen Zustand zu sehr alarmiert.



tatsächlich gerade das der Vorzug der bildenden Kunst ist, daß wir mit einem Blick das Ganze überschauen«[1]).

II. Der Schutz gegen Druck von unten.

A. Bei ganzen Figuren.

1. Sockellose Fälle. Sehen wir zunächst überwiegend Fälle, wo kein Sockel ist. Druck von unten ist beständig vorhanden, Sockellose empfinden wir also als »mit bloßen Füßen ausgesetzt«. Wie übel ist das für die Gestalten, die »nicht von dieser Erde« sind, sondern zart und wertvoll als Geistesschöpfungen, und die nun doch auf sie, die rauhe, kalte, mit der fatalen Härte der Wirklichkeit drückende Erde gespenstisch lebendig herunterfallen, wo nebenher doch gerade widerspruchsvoll das schwere Material recht bewußt wird, — besonders bei großen Beispielen. Wie mißbehaglich taktil, wenn der, etwa noch unbekleidete, Fuß allen möglichen Unterlagen ausgesetzt ist, die als wechselnd, somit scheuernd und auch wohl einmal besonders rauh vorzustellen sind; bisweilen kommt ja allerlei Grobes wie Kies in Betracht, nicht nur polierte Möbel oder Etageren. Auch auf Bauten könnte solch forthuschender Spuk, so scheint es, an scharfe Kanten oder auf zu schmale Gesimse geraten, wo es mühsam zu stehen wäre. Wenn nun gar auf der Meunier-Ausstellung 1906 eine halblebensgroße sitzende Frau — nicht aus Holz — die nackten Füße auf einen gewöhnlichen, splittrigen Kistendeckel setzen mußte, so zeigte ein so plumper Materialkontrast grell beides als verschiedene Sachen, wodurch schon der Boden sehr fremd und ungemütlich wird; und letzterer betont durch die fast prinzipiell kunstfremde Banalität solches Stoffes, zumal neben edelstem wie Marmor oder Bronze, überschroff, daß er in keinem Sinne »zugehörig« ist zum Kunstwerke, sondern völlig »draußen« bleibt.

Im Verhältnis zu dem Werk erschiene die Unterlage ja schon durch bloße sichtliche Trennung beider Dinge in zwei Stücke, zumal von verschiedenem Material, ein wenig in einer anderen Einheitssphäre, nicht in demselben Illusionsraume, weil nicht aus demselben Block oder Guß; Lipps[2]) verlangt für beide Teile — denn der Boden müsse »mit dargestellt« sein — zwecks Beibehaltung der »Spielregel« die »Einheit des Darstellungsmittels«, natürlich wohl nur bis zur Plinthe; wir

[1]) »Der Unterschied des plastischen und malerischen Stils«, Nord und Süd, Bd. 3, Heft 9, S. 319. Im übrigen muß ich nochmals auf Kap. I, § 9 meiner Dissertation verweisen.

[2]) Ästhetik Bd. II, S. 153.

werden aber sehen, wie diese Forderung zwar den besten Fall trifft, sonst aber doch sehr modifiziert werden kann.

Vornehmlich auf die Silhouette der Füße macht die andere Farbe und Struktur dicht unter ihnen aufmerksam; dasselbe tut die an der Spalte dort dann beiderseits voneinander gelöste Form, wodurch die Figur abnehmbarer und die Sohle noch lebendiger (also empfindlicher) scheint, weil runder und selbständiger als bei formalem Übergang. Übrigens fällt beim Mangel eines rechten Sockels die etwaige Nacktheit der Füße auch darum auf, weil sie in der Wirklichkeit, mit der sie hier nun nahe in Berührung kommen und selber mehr Ähnlichkeit zu haben scheinen, nicht so gewohnt ist; im rechten Kunstwerk wird dagegen auch bei bloßen Füßen die Nacktheit des ganzen Leibes nicht so sehr und auch nicht sexuell bewußt. Dort aber wünscht man den Figuren zumindest Schuhe an. Die Japaner verdecken wenigstens oft die Füße ihrer sockellosen Figuren unter Gewändern, wie das auch noch auf der Plinthe zu allen Zeiten mit diesem Vorteil viel geschehen ist; wie es für die Füße den Druck, durch Verbreiterung der Standfläche der Figur, lindert und die Sohlen von krampfenden Gleichgewichtsanstrengungen entlastet und entspannt, zugleich ein Versetzen erschwert, so zeigt es auch Körper und Gewand aus einem Stück, so daß die organischen Teile weniger lebendig-empfindlich scheinen.

Wie wird die Sockellosigkeit aber erst verstimmend bei Liegefiguren! Man braucht nur Abbildungen ohne den Untersatz zu sehen, wie sie selbst in wissenschaftlichen Werken vorkommen. Wieder sind unbekleidete Gestalten besonders unerquicklich. Mit der schweres Lasten bezeichnenden Lage drückt der Körper sich auf weichen Teilen, die weder zum Stehen noch Sitzen da sind; roh ist das auch für den Werkstoff, da es feinere und mehr Formen und Linien trifft als beim Fuß. Man weiß, wie schon in Bildern viel Geringeres wirkt; Wölfflin sagt über Dürers Beweinung aus der großen Passion: »Maria selbst hält die Hand des Toten empor, die nun gut und weich auf ihrer Unterlage ruht. Die andere Hand des Herrn liegt mit zusammengekrampften Fingern am Boden. Das Motiv muß Dürer später als roh empfunden haben, er greift nie mehr darauf zurück.« Auch die Vorstellung des Rollens bei Liegenden empfindet man als würdelos, schmerzlich, stoßend. Sanft ruhen also kann die Gestalt schon gar nicht. Besonders fällt das alles auf, wenn weiche weibliche Hüften, Leib und Brust so malträtiert werden und dadurch die Nacktheit in einem künstlerisch nicht erwünschten Grade betont wird. Ähnliches ist bei Knieenden, man denkt an Kasteiung.

Also die Symbolisierung des Standortes, die durch jedes noch so

abstrakt geformte, aber dauernd mitgegebene Standvehikel des Werkes besorgt wird, vermißt eine Figur schwer: die Sicherheit ist uns auf den ersten Blick nötig, daß sie nicht umfällt und rollt; sie muß darin nicht nur praktisch ausreichend versorgt, sondern darüber hinaus ästhetisch geklärt sein, also auch nicht bloß (unsicher) auf ihren eigenen gespreizten Beinen oder Gewändern oder durch Ankleben an andere Dinge ihr Gleichgewicht haben. Das Postament aber hat ja keinen anderen Zweck, als der Figur vertraut zu dienen; die Gestalt kommt da gelinde auf etwas Verwandtem zu fußen, auf heimischem, eben gleichfalls nur phantasiemäßigem Grund, wo das Stehen und Drücken nicht mehr als eine Frage der Wirklichkeit auffällt, zumal dann der Wechsel fehlt. Es ist nicht würdig, mit der Notdurft realen Stehens ein Kunstwerk und den Dargestellten zu beschweren, sie müssen entlastet sein schon von einer derartig äußerlichen Funktion als solcher, sonst wird das Dargestellte auch durch diese Verlegenheiten grimassierend lebendig. Den Versuch und vielleicht das Mißlingen der Etablierung den zufälligen Dingen der mechanischen Situation oder auch uns erst zu überlassen, ist despektierlich; das sind Kunststücke und Scherze, die der Kunst nicht angemessen sind und mit deren Ponderationsproblemen nichts zu tun haben; der Witz liegt im Gelingen, weil es ebenso gut nicht gelingen könnte! Ungebührlich, diesen Scherz vorzudrängen, als wäre das Ding nur dafür gemacht (was oft auch der Fall ist); Kinder haben dafür Sinn und die Ungebildetsten. Wer aber weiß, wie wichtig vielen Zeiten das Herausarbeiten des Stehens im Körper war, z. B. den Griechen nach ihrem Gefühl für die »festen markigen Knochen auf der wohl gegründeten dauernden Erde« oder den wieder so gestimmten Leuten der Frührenaissance, die ein ganz anderes »Auftreten« hatten als die Gotiker, wie sich das zeigt in den statuarischen Problemen zu Anfang der modernen Plastik, etwa bei Donatello, — der wird auch das dauernd Untergebreitete würdigen, das, immer schon etwas ähnlich solchen bevorzugten Beispielen, zu unserem spezifischen Wohlgefallen ein ausnehmend bequemes Sichhalten mit Lust und Kraft zeigt, mit Füßen, die den Boden anpacken; selbst wenn es innen so schwachbeinig bestellt ist, wie in manchen gotischen Leibern! Die würden am allerwenigsten ohne Plinthe fertig, da sie dann, selbst wenn mit Hilfe von Steingewändern auf die Beine gebracht, noch knickiger erscheinen würden, als wenn das Werk noch einen eigenen Fuß hat außer dem dargestellten und auch mehr Stein dran ist und so der Stein drinnen, mit seiner Festigkeit, im guten stilistischen Sinne betont wird — gegenüber den zuckend lebendigen (und daneben nur petrefakt wirkenden) Puppen im anderen Falle. Auch in Abbildungen gibt man selten plinthenlose

Plastiken, denn »nirgends haften dann die unsicheren Sohlen«. Kurz es handelt sich um angenehme statische Körperempfindungen von Balance und Festigkeit, namentlich auch in den angespannten Fußmuskeln, wozu eben verholfen wird, wenn man letztere unten wie angewurzelt, standhaft und »selbständig« zeigt. Dann »greift die Figur Platz« auf und mit dem Sockel, scheint in jedem Fall durch ihn mehr »auf eigenen Füßen« zu stehen und spürt den Gegendruck, tastet nicht mit den Füßen fragend herum, sondern fußt gleichsam breitspurig mit ihrem Sockel, mit dem sie dann sehr oft erdwüchsig und besonders intim verbunden scheint. Wohingegen nicht bodenständig verankerte, sockellose, ähnlich dem Innerkörperlichen der gotischen Figuren, das Zutrauen zur Erde und zu ihrem eigenen Recht darauf nicht zu haben scheinen und schüchtern scheinen, dort Raum einzunehmen! Auch für geistig-seelisch Angenehmes braucht man ja oft das Bild, daß man »festen Boden unter die Füße bekomme«, daß man Land oder Grund finde. Also man verschafft durch den Sockel den Figuren eine Arena und den Liegenden eine Stätte und ehrt sie durch diesen Aufwand einer sie immer begleitenden eigenen Umgebung, wie das Kunstwerken gebührt und den Dargestellten in dieser höheren Wirklichkeit ebenfalls.

Die besondere Platte fehlt uns auch für den figuralen Schmuck an Gebrauchsgegenständen oft empfindlich. Selbst manche Briefbeschwerer, Standuhren oder dergleichen sehen doch nur zufällig aus wie ein Postament, sind aber ihrem heterogenen, rein praktischen Sinne nach durchaus fremd für die Puppen, die sitzend oder liegend häufig bloß darauf herumzurutschen scheinen. Etwas Ähnliches sind etwa die Riesen auf den scharf gekanteten, schmalen, gewöhnlichen Stufen am Begasschen Nationaldenkmal, über deren mehrere mit Ober- und Unterschenkeln übergreifend sie aufschlagen und auch abrutschen können, trotzdem man sich als technisches Mittel dagegen vorzustellen hat, daß sie von unten gepfählt sind! Das Anschrauben ist eine neue Roheit (wovon nachher), und außerdem: wenn es auch praktisch niet- und nagelfest macht, so genügt's doch ästhetisch lange nicht zur Deutlichkeit. So kauern Figuren vielfach auf in sie einschneidenden Gesimsen und nur halb Platz findend mit herunterhängenden, den Druck vermehrenden Beinen, die wenigstens stützen helfen und den Druck verteilen könnten; dann schienen jene vielleicht auch auf gekrümmten Tor- oder Fensterbekrönungen nicht gar so leicht zu rutschen, was peinlich und kunstreitermäßig komisch aussieht. (Die Griechen haben selbst auf dem Sockel solch ein baumelndes Sitzen kaum jemals!) Wenn die Gestalt angelötet oder mit dem Wandbewurf zusammengeschweißt ist, wird es nicht erfreulicher, da der Dargestellte gleichsam lebendig festgeklebt wird und die Formen sowie das plasti-

sche Material an der Stelle verschmiert oder verzerrt sind. Diese Befestigungsweisen, die ja auch auf dem Sockel vorkommen, aber dort nicht so bemerkt werden, sind hier bedeutend gravierender. Der Sockel symbolisiert eben doch mehr den Boden »drin«, d. h. schon in einem gewissen Darstellungsgrade, läßt durch illusionäres, bühnenmäßiges »Auftreten« der Gestalt auf dem »idealen Schauplatz« das Anschmieden vergessen, wie all derlei im Künstlerischen untergeordnet an die Peripherie des »monarchisch« verfaßten Bewußtseins gedrängt wird.

Dagegen wird auch ein ausschließlich naturalistischer Sockel (der übrigens selber an der Erde zu schade ist) vom Beschauer nicht anerkannt als richtiges, neutrales Stativ; infolgedessen scheint es nebenher jeweilig momentan, als stünden die Figuren auf natürlichem Boden und häufig noch dazu bei einer Bodenbeschaffenheit, daß sie die Beine brechen könnten [1]). Noch schlimmer geht es oft her bei den Tronchi, die manchmal Tieren von unten in den Leib gehen, z. B. antiken Centauren: sind es durchgebildete Baumstämme, so wirken sie illusionär »in der Szene selbst« mit, also als ein Pfahl im Fleische, gar bei Verschiedenheiten in der Färbung; ein bloßes stumpferes Stück Stein aber, das deutlich stehen geblieben ist, aus demselben Block und somit dauernd, wird unauffälliger hingenommen (weil ehrlich als Behelf behandelt), wodurch das drückende Stützen mehr zurücktritt. Besonderen Takt erfordern darin Darstellungen des Springens, zumal wenn man ein Tier ausschießlich auf so etwas balanciert; auch das kommt über recht imitativen Baumstrünken vor und auch an Gebrauchsgegenständen über irgend einem Vorsprung, ohne daß eine Sockelplatte auch nur darunter wäre, vielmehr ist da vielleicht eine holprige Oberfläche, zum Stolpern beim Niedersprung; dann fehlt auch die erleichternde Vorstellung des illusionären Darüberhinfliegens, die Schwere des Stoffes wird bedrückend bewußt; während bei guten Darstellungen der Stumpf eher als eine bloße Hürde und nicht so zum Tragen nötig erscheinen kann. Doch kommen auch so hochgradig schlimme Fälle vor, wie eine Herkulaner-Statuette Alexanders d. Gr. auf bäumendem Pferde (Neapel), wo letzterem als Stütze etwas sehr Langes, Spitzes, Speerähnliches von unten in die Brust dringt.

Es gibt endlich eine allerübelste Art, Vollfiguren, etwa noch überlebensgroß, ohne jegliche Unterlage an aus der Wand stehende Eisenstäbe anzuspießen, wie z. B. in Begarellis Altargruppe der Kreuzigung im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, oder an senkrechte Wände anzuschweißen oder z. B. Engel an Kanzeln — wie im Barock und

[1]) Erwähnt seien auch die ostasiatischen Götterstatuen mit gebändigten Dämonen unter den Füßen als einzigem Sockel; dieser letztere ist als Kunstgebilde dann auch etwas sehr »in den Staub getreten«.



Rokoko — oft äußerst punktuell anzukleben, wo sie das Fliegen darstellen sollen; da scheint einem, als müßte sich die Haut an der Berührungsstelle weit abziehen, denn sie hängen gleichsam an sehr lebender Haut und zugleich doch mit der Last sehr drückenden Materials, welcher Gegensatz ja in verzerrendem Grade bewußt wird. Ähnlich sieht man fliegende Holzvögel an Türpfosten und dergleichen angespickt, durch möglichst abstechende Farbe noch recht auffallend. Ohne jegliche Unterlage findet man auch an wirklichen Seilen von oben her recht sichtbar aufgehängte, nackte, rings ausgesetzte Figuren, wo die Verbindung von Textilem mit Stein knallig ist und das sonach auffällig wirkliche Tau in den Leib und den feinen schweren Stein sehr einzuschneiden scheint; und beim Pendeln erneuert sich die Reibung immerzu; merkwürdigerweise fügt man Engeln das gerne zu, die in Wirklichkeit dabei aus ihrer milden Rolle fallen würden.

2. Positive und besonders glückliche Fälle. Sprechen wir jetzt mehr von dem eigentlichen Postament.

Es schützt gleichsam immerfort gegen den Druck, der von unten kommt, — als ein Puffer, der wie zwischengeschoben empfunden wird und durch seine Dicke dazu geeignet ist. Auch darum erscheinen die dünnen Platten, denen man unter japanischen Darstellungen von Lebewesen begegnet, immer noch als Manko, zumal wenn sie wie häufig durch naturalistische Behandlung vollends weich und widerstandsunkräftig aussehen, als würden sie leicht durchgetreten, ähnlich dünnen Sandalen auf spitzem Kies. Wir lieben die Largesse auch darin, die gütig weit vorbeugt und Unebenheiten des Bodens, die da herum sein mögen, wie durch ein starkes Polster längst nicht mehr fühlbar scheinen läßt. Und schon durch die bloße Entfernung ist der Erdboden unserem Bewußtsein ferner, weil beim Betrachten mehr aus den Augen gerückt: dadurch spielt die Erinnerung an seine Wirklichkeitsart und ihre Schärfe nicht mehr so hinein, kann nicht mehr abfärben, so daß man auch hierdurch ungestörter das Stehen in künstlerisch »gereinigter« Weise vorstellt; inhaltlich ist alles Erforderliche und Erfreuliche vom Akte des Stehens da. — Auch die Breite verteilt den Druck, der von unten her kommt. Womöglich wünscht man im Interesse des Sockels nochmals eine Verbreiterung unten an ihm, namentlich bei großen schweren Werken hat sie Berechtigung, wie denn auch ein breiterer und dickerer Sockel da nötig ist. Zudem erscheint er dann vielleicht manchmal wie durch den Druck bereits abgeplattet, und es wirkt sinnvoll, daß auch solches dem Werk erspart wird, dessen lebendige Formenzartheit ja meist durch den Kontrast zu der Formung des Sockels noch deutlicher wird. — All die Linderung wird also bis obenhin zu den Füßen gleichsam verspürt, ein

weniger starker Druck aber ist sozusagen weniger wirklich und hilft zum Künstlerischen des Ganzen mit. Und dabei bleibt es einigermaßen auch bei verschiedenen Stoffen von Postament und Figur. Blicken wir dagegen zurück zu den auf Bauten unmittelbar postierten Gestalten, so empfinden wir dort nun auch einen mehr punktuellen, stoßähnlichen, fast stechenden Druck.

So wirkt der Sockel wie ein Schuh, ein Kothurn; die Figur würdigt den Erdboden nur einer indirekten Berührung, sie geruht, auf einer Estrade Platz zu nehmen. Es scheint, als ließe der Künstler den Fuß mit deutlicher Vorsicht »nicht an einen Stein stoßen« oder etwa im Gewucher kleiner Sträucher straucheln und als möchte er seine Hände unterbreiten, das Gebild auf Händen tragen. Er setzt ihm etwas unter zum »Schemel seiner Füße«, wie Fußkissen und Fußbänke im Leben den Fuß warm und weich betten und eine Auszeichnung bedeuten, die in Gesellschaft nur alten Damen erwiesen wird. Kleine Fußkissen, auf der Plinthe noch, haben übrigens Sitzfiguren auch in der Plastik öfters, wie natürlich der Zeus von Olympia (Rekonstruktion in Dörpfeld und Adlers Olympia II) oder z. B. die Demeter von Knidos.

Fußbekleidung ist Kultur und auch der Reinlichkeit wegen da; so scheint's auch hier: das Postament macht oft bei schmutzigem Wetter, wenn etwa auf Plätzen oder in Anlagen mitten in aufgeweichtem Erdreich stehend, zu unserer Genugtuung bewußt, daß die Gestalt nicht in dem breiigen Boden zu stecken brauche, sondern sauber wie auf einer gefegten Fläche gleichsam trockenen Fußes gehen kann; wofür im Leben oft durch Teppiche und Läufer für besonders zu ehrende Persönlichkeiten auch im Freien bei Eingängen zu Bauten usw. gesorgt wird. Die Statuen stehen »über dem gemeinen Boden«, kommen nicht einmal mit dem Saum ihres Gewandes damit in Berührung. Etwas Vornehmes hat die Kunst auch hieran, das zu ihr paßt. Trotz aller Darstellung nackter Füße bleibt es doch gleichsam nicht bei dieser Blöße. Oft ist zudem Noblesse in der Darstellung beabsichtigt, dann, z. B. bei Göttinnen, scheint der Sockel auch in diesem Sinne sehr nötig. Die Höhe entrückt dem profanen Land auf einen besonderen, ausgezeichneten und reservierten Raum, so daß dieser Ort, darauf eine Gottheit etwa steht, recht in Wahrheit »heiliges Land« scheint. In christlicher Zeit standen göttliche Figuren auch auf dem Altare. (An einen solchen aber erinnert vielleicht schon der Sockel bisweilen?) Und andere Gestalten, die ja bei den Hellenen vielfach vor den Tempeln standen, wirken durch die Enthebung vom Niedrigen, Irdischen wie Weihgeschenke, die auf einem Untersatz präsentiert werden, — was sie ja oft auch waren, z. B. die Delphischen Siegerstatuen.

Wie häufig zeigt aber die Oberfläche des Postaments selbst gar eine besonders feine Glättung, etwa bei poliertem Granit; eine solche Esplanade bringt, vergleichbar dem Asphalt, recht auffällig taktil in Vorteil gegenüber der rauhen Natur oder schlechtem Pflaster, wo wir gehen, oder gar gegenüber den tönernen Gartentieren, die ohne alles im Grase liegen oder stehen sollen. (Botticellis taktile Delikatesse stellt die beiden Johannes in dem Berliner Madonnenbild mit ihren nackten Füßen aus dem Grase auf einen besonderen schmalen Steinbord.) Eine Bronzeplinthe mit elegant gerundeten Seiten wirkt besonders kulturlich und glatt wie Parkett. —

Eine fernere Leistung des Sockels, die bei solcher gleichsam strammgespannten Glättung bloß besonders auffällig wird, ist diese: oft stehen die Statuen im Freien, und oft würden sie da, wenn unmittelbar am Boden, einsinken können; man vermöchte auch nicht so klar die Hufe eines Hirsches etwa im Grase zu sehen und nicht zu wissen, ob sie eingesunken sind. Ist dagegen in nachgiebigem Sand oder feuchtem Lehmboden das breite Postament vorhanden, so fällt seine Standfestigkeit gegen diese Nachbarschaft angenehm auf. Man hat ja die Säulenbasis im Zusammenhange der Ableitung aus dem Holzbau erklären wollen als ursprünglichen Grundstein gegen das Faulen von Pfählen, etwa auch bei Pfahlbauten (Sarasin). So hebt der Sockel oft in Brunnenanlagen aus dem Wasser heraus, wo man sonst nicht sähe, ob die Figuren unter Wasser wenigstens ein Postament haben oder schon in den Boden eingesunken seien; gerade inmitten eines Bassins wirkt der deutliche Untersatz statisch erfreulich, noch besser, wenn jenes noch wieder deutlich ausgemauert ist, etwa mit Goldgrund heraufschimmert, so daß die Statuen auch mit dem Ständer nicht versinken können. Oft leider fehlt das alles, es gibt ein ewiges Bespültwerden der Figur, eine auf die Dauer alberne Situation. Derartiges könnte sich etwa Hildebrand nie zuschulden kommen lassen: er will einmal, an seinem Wittelsbacher Brunnen in München, Stier und Roß gar schwimmend geben und tut selbst das auf Steinsockeln, die in Stein Wellen leise, künstlerisch nur andeutend, eingraviert bekommen und sogar sehr weit über dem Wasser (und auch seitlich von dem Springbrunnen ab) bleiben [1]).

Aber weiter: die plane, pralle, glatte Oberfläche des Postamentes wirkt durch Kontrastvorstellungen, die die Aufstellung nahe legen mag, bisweilen, z. B. bei bronzenem Piedestal, gar wie zum Tanzen einladend, gleich einer Tenne oder einer Orchestra! Das Harte, solange

---

1) Vgl. Wölfflin über die Füße Christi in den Taufebildern des Quattrocento: Die klassische Kunst S. 204.

es nicht »außen« ist, hat hier eben gleichfalls seine Werte. Manche runde Sockel, durch den Umriß sozusagen auch in der oberen Fläche elastisch schwingend, ähneln einer Trommel (siehe die »Säulentrommeln«!), auf deren straff gespanntem Fell dann etwa eine Tänzerin federt, frei und leicht, nicht hinabgezogen, sondern emporgetragen, — nicht passiv versinkend, sondern ohne Hindernis gegen ideale Bewegungsmöglichkeiten. Auch der wirkliche Kunsttanz wird ja auf einem Podium aufgeführt, und im Orient legt man gegen den rauhen Boden wenigstens Teppiche oder Matten unter.

Den Eindruck der Weichheit, die nun doch auch, solange sie nicht »außen« ist, ihr Gutes hat, sowie den der Wärme steigern ebenfalls besondere Weiterbildungen, z. B. Andeutungen von Kissen im Binnensockel, auch für stehende Figuren (etwa bei Donatellos Marcus oder Giovannis della Robbia San Pietro martire); wir haben das kaum noch, aber es gab Zeiten, wo es häufiger war. Man findet Attrappen, die aus demselben richtigen Gefühl entstanden, nur irregeleitet sind, mit einem naturalistischen Pfühl als einziger Basis der Figur. Die Sockel der Buddhastatuen zeigen zwischen den einzelnen Plattformgalerien Tücher untergebreitet, auch solche wirken mit ihrer Lindigkeit gleichsam bis hinauf zur Figur. Diese selber sitzt dort außerdem stets auf einer großen Lotosblüte, auch mit dem simplen Effekt der Weichheit als »ästhetischer Nebenwirkung« und nicht nur mit mythologischem Sinn! Bei all solchen Graden der Bequemlichkeit wird aus dem Schutz ein Luxus. So haben die Griechen bei Sitz- und Liegefiguren auch noch auf Sockel und Binnensockel äußerst selten verabsäumt, Unbekleideten doch ein besonderes Gewandstück unterzulegen. Bei den berühmtesten Liegenden der Kunstgeschichte, in der Mediceerkapelle, wo zum ersten Male das schwere, schlaffe Liegen gegeben ist, haben wir einen in seiner Kompliziertheit besonders interessanten Fall: nackte, in den Typen wie im Format des schweren Steins gewaltige Leiber, darunter zwei weibliche, mit nur dünner, also nicht so weich scheinender und noch dazu schräger Sockelplatte, die rauhen Boden angibt, damit die Gestalten wenigstens nicht zu rutschen scheinen, — wie sind da die Tücher gut! Gar auf dem glatten abschüssigen Sarkophage direkt liegend wären die Figuren erst recht mißhandelt, auch sehr deutlich unumgänglich angeschraubt; so aber wirkt dessen Glätte lediglich wohltätig gleichsam nach oben hindurch. Durch welche Kompositionsfaktoren in Körpern und Hintergrund, außer der unteren Abplattung des Sockels, das Festhalten auf dem Sarkophag geschieht, das gehört hier nicht mehr her. Oder selbst ein barockes Beispiel: die mehrfach erwähnten Beine der nackten Gefangenen an Schlüters Großem Kurfürsten bekommen stellenweis bis zu den Zehen und zum Boden ein

Stück Gewand mit (so scheinen sie auch gegenüber den Kanten nicht ganz unbewehrt). Einer der wenigen griechischen Ausnahmefälle aber, der Dornauszieher, zeigt wenigstens die Steinerhöhung weich und einheitlich mit dem Oberschenkel zusammengeformt.

Ebenso ist es angenehm, wenn auf dem Binnensockel Andeutungen von weichem Sandboden sich finden, möglichst aus gleichem Stoff mit den Füßen, die etwa ein wenig darin stecken (dadurch zugleich festen Stand am Ort bekommen), wo weiche Linien der Figur sanft begegnen, unmerklich und breit zu ihr überführen: das vermag selbst einen etwas abschüssig gegebenen Boden zu lindern, wie in Klingers Amphitrite, wo es mit künstlerischer Reserve geschieht, indem nun nicht ein banales Bodengefüge kleinlich nachgeahmt ist. Auch bei Knieenden (z. B. Verrocchios Maria von Ägypten) ist es dann nicht mehr verletzend, bei Liegenden sogar erwünscht, wie bei jenem pergamenischen »verwundeten Gallier«, der sich rücklings auf beide Füße und eine Hand stützt und fallen wird, aber dafür einen recht deutlich weichen, gewellten Boden unter sich hat. Ja auch Wasserandeutungen wie am Sockel des antiken »Nil« zeigen diese Vorzüge, dieser hat zudem noch überleitende, verbindende, die Auflagestelle verdeckende Putten um sich. »Drin« auf dem Sockel werden selbst etwas Rauhem im markierten Boden »die Spitzen abgebrochen«; freilich nicht bei solchen Graden davon, wie dem holprigen Steingepflaster auf dem Postament des Farnesischen Stieres. Drinnen ist und wird auch nichts nachträglich durch Einsinken verdeckt.

Greifen wir nochmal auf das Gewand und seine Verbindung mit dem Sockel zurück: seit der Antike benutzt man die Draperie auch neben der Gestalt, ebenso wie Baumstümpfe neben ihr, als Stützen der steinernen Last, die zum Standbild werden soll: nun, diese Hilfen, die oft wie aus einem Stück mit Figur und Binnensockel erscheinen, sorgen im Wirkungsbild zugleich für die Entlastung des Fußes sowie gegen ein Rutschen! Der neue Kunstgeist im Quattrocento, der die speziell organisch-statuarischen Probleme wieder angriff, führte auch durch sie dazu, den Körper vom Gewande unabhängig und auch in unserem Sinne hier »selbständig« zu machen. Doch blieb z. B. Donatello eine Neigung zu etwas Ähnlichem dort unten, das dem Eindruck der (neuen, freieren) Sicherheit und Behaglichkeit des Stehens zugute kam: er hat öfters den David gemacht und stets mit dem abgeschlagenen Riesenhaupt zwischen seinen Füßen, der berühmte bronzene ist sogar förmlich verstrickt da unten und festgehalten; und einigermaßen Entsprechendes gibt er noch oft (z. B. den Putten vom Sieneser Taufbrunnen, den Engelpaaren vom Verkündigungstabernakel in S. Croce und dem späten Täufer in Siena); so ist lineare Überleitung da

und eine überzeugend kontinuierliche Masse, selbst wenn einmal das lebendige Fußen dabei etwas wackelig erscheint.

Lineare Komposition zwischen Füßen und Sockelkanten gibt es aber auch sonst, die ebenfalls zu allerlei Erfreulichem hilft, bei gleichem Material gar durch den Eindruck des einen Gusses und Blocks. Eine formal besonders »notwendige« Aufstellung auf der Platte, die uns Dauer und wie gesagt leicht stoffliche Kontinuität zu bedeuten scheint, gibt es in archaischer Kunst in sehr strikten Beispielen: etwa die Füße in der Parallele und im rechten Winkel zu den Plinthenkanten, — so sind sie an ältesten ägyptischen und griechischen Figuren auffällig; auch die ältesten großen gewandeten Sitzfiguren, aber auch die schon mehr gelösten sitzenden ägyptischen Könige haben diese strenge Fußhaltung, und kleine Fußbänke befördern noch den Eindruck, da der Körper mit etwas so Kleinem eher aus einem Stück scheint. Oder: der Apoll von Piombino steht mit den Füßen in der Diagonale des viereckigen Sockels. Das alles paßt ja auch zu der sonstigen gebundenen Anordnung der Füße, die »durchweg selbst das leicht entlastete Bein noch mit beiden Sohlen am Boden haften« läßt (Woermann), was natürlich auch hierher gehört; da ist die Ansatzstelle auf dem Sockel verstärkt. Etwas Ähnliches ist bereits die Parallelität der Füße unter sich und ihr nahes Zusammenstehen in allen diesen Fällen sowie das häufige reliefartige Hintereinanderstellen der Beine; wobei diese sich manchmal zu alledem noch über die ganze Tiefe der schmalen Plinthe verteilen, ebenso wie manche Gewandfiguren unten der Plinthenbreite genau angepaßt sind. In anderen Fällen dagegen ist etwa ein recht breitbeiniges Stehen zwar lebensmäßig fest, aber nicht immer im Sinne des stofflichen Zusammenhängens. (Woher bei all jenen Fällen dieser letztere Eindruck? Wenn die Füße kreuz und quer stehen, haben sie formal keine »Beziehung« und Linienverwandtschaft zum Sockel, sind dadurch lebendiger, während sonst auch jene Ruhe schon der Dauer ähnlich ist; und die Parallelen halten sich gleichsam fest aneinander, wie sie sich anzulehnen scheinen; alles sieht geistig geordnet aus, mit Bedacht, also für die Dauer gewollt, nicht zufällig und veränderlich.)

3. Differentes Material von Figur und Sockel. Schrauben. Nun gegenüber allen diesen besonders guten Erscheinungen ist das folgende leicht um einige Grade geringer.

Oft sind ja, so hörten wir, Figur und Binnensockel deutlich aus einem Guß und Block, nicht bloß von gleicher Stoffart, in welch letzterem Fall aber die zwei Stücke schon weniger bemerkt werden; wo aber Standbild und Plinthe verschiedenes Material haben, etwa Bronze auf rotem Granit, doch beides deutlich dauernd zusammen ist

(z. B. bei ungefähr gleicher Breite), da sind doch diese Stoffe — verschiedene Steine oder Metalle oder Metall mit Stein — immerhin nicht so unähnlich und mehr »unter sich«, als etwa Stein auf Holz wäre. Vieles nun, was bei beiderseits gleichen Stoffen gilt, ist auch bei jenen zulässigeren Materialverschiedenheiten nicht entkräftet; mag die Begegnung unten etwas härter wirken, so doch immerhin noch lind genug und vielleicht angenehm kühl. Übrigens ist die reale Begegnung der Materien in der Tat oft härter als bei einer; jede ist vielleicht schon für sich härter als z. B. Marmor und beide wieder in verschiedenem Maße, treffen also feindlicher aufeinander; darum nimmt man direkt unter Bronze ungern den weicheren edlen Marmor, und nicht nur der Farbenstimmung wegen, die sie beide freilich auch mehr auffallen läßt als etwa patinierte Bronze auf dunklem graugrünem Granit; es schiene sich das Metall mit der Zeit eingraben zu können in den Kalkstein; und im umgekehrten Falle wäre das weichere Werk noch mehr im Nachteil. Sobald aber die Begegnung in breiten Flächen geschieht, ist ihr viel von ihrem Stachel genommen; an Klingers Beethoven z. B. ist in dieser Hinsicht fast überall eine ganz erstaunliche Kunst der Polylithie zu studieren: Linien, Flächen, Farben begegnen sich da meist so, daß man von einer schlechtweg raffinierten Lösung des Problems sprechen kann. (Lipps beanstandet allzu streng auch dieses Werk.)

Ein Mißliches aber hat nun namentlich die Verschiedenheit des Materials öfters: den Eindruck des Zusammengeschraubten; zumal bei zwiespältiger Formung am Treffpunkt unten stellt er sich ein und vornehmlich bei Stehfiguren, wo das Schrauben praktisch gegen ein Umfallen nottut; wie mit Stiften scheint die Gestalt an Leib oder Fuß angebohrt, was die »ästhetische Schwelle« oft überschreitet, wenn es technisch gar zu nötig ist. Am schlimmsten ist es, wenn ein Sockel fehlt und das Ding auf etwas nicht einmal von Menschenhand Herrührendem und also gänzlich Fremdem befestigt ist, wie z. B. auf natürlichem Gestein; etwas Verschiedenstes ist dann nachträglich zusammengestoppelt, wobei die Stoffe auch noch besonders abstechend sein können, etwa Bronze auf gewöhnlichem Feldstein — wie in der Hubertusgruppe im Berliner Tiergarten eine ganze Jagdszene mit bronzenen Menschen, Hirschen und Hunden auf natürlichen Felsblöcken angeschmiedet ist; da wird uns jene plumpe Vorstellung unausweichlich vorgerückt!

Sonst mag das Annieten beim richtigen Sockel faktisch häufig geschehen, ohne doch ästhetisch merklich zu werden; vor allem wird bei verschiedenen Stücken gleichen Materials der Eindruck nicht so erzwungen. Auch bei verschiedenem aber kommt man um ihn herum durch allerlei Formung an der Treffstelle, also etwa durch überleitende,

verbindende, auch fast stofflich gleichsam verbindende Linien im Binnensockel, wovon wir schon Beispiele bei Donatello erwähnt haben, und wodurch das Schrauben auch wirklich unnötiger gemacht werden kann: wenn z. B. irgend etwas unten auf dem Sockel sich den hineingefügten Füßen wie aufnehmend öffnet, herumfassend festhält, dann steht die Figur eher ohne jene Vergewaltigung und scheint auch als spontanes Lebewesen stabiler, nicht so sehr zur Fortbewegung neigend bei dem bequemen, weich eingebetteten Stand und dem etwas mühevolleren Schreiten auf dem vielleicht weichen oder rauhen Grund drum herum; auch darum wirkt es nicht, als sei dem Dinge mit Zapfen zu Leibe gegangen, um es festzuhalten. Noch manche von den besprochenen glücklichen Erscheinungen aus diesem Kapitel II wirken gegen solche Zwangsvorstellungen des Schindens, als wenn eben die Figur sich einen Nagel in den Fuß getreten hätte, was ihr leicht überhaupt etwas von »auf Draht Gezogenem« geben mag.

Ohne all jenes vornehmlich Zufriedenstellende aber kommt es gewiß nicht immer gleich zu einem quälenden Eindruck von Bohrung und Folter. Es gibt noch andere Abstufungen; z. B. Stehfiguren, die zwar Gewänder haben bis zu den Sohlen hinab, wo die ganze untere Fläche aber sich von der des Sockels deutlich löst; wovon wiederum bei Donatello Beispiele sind (vier vom Hochaltar in S. Antonio in Padua); sie stehen natürlich auch ohne brutales Nachhelfen, wennschon manches Mißliche außer diesem schlimmsten Punkt nicht behoben ist. Ein hohes Maß von Widrigkeit aber auch in jenem letzten Punkt stellen Sitzfiguren vor, die auf zu schmalem Sockel, ihn überschneidend oder mit hochgezogenen Knieen oder sonst kipplich nur sozusagen verstaut sind, wie jene von Schlüters Schülern hinzugefügten Nebenfiguren am Großen Kurfürsten, die mit den Beinen fast bis zum Boden herumangeln, also selber wie wirklich dasitzen. So bekommen sie gleichsam um so genauer zu fühlen, daß ihre Beine nicht aufgesetzt noch auch nur angelehnt, vielmehr gar krampfhaft gespannt, angezogen und die Aufsitzflächen des eigenen Körpers sonach sehr spitz und hart sind und mit der Balance — und bei etwaigem Rollen mit unsanften Berührungen — sehr zu tun haben; und da Überschneidungen meist die Entstehung aus einem Block oder Guß wenig nahelegen und bei derartigen Ausladungen sicherlich nicht, so ist man bezüglich der Tortur des Anschraubens in einer verletzenden Gewißheit!

Ein wenig unsicher zu stehen kommen die erwähnten Taufbrunnenputten des Donatello gleich vielen ähnlichen Beispielen durch etwas Konvexes unter ihren Füßen — dort sind es Muscheln; aber da betrifft es, wie wir sahen, nur das Dargestellte als Lebewesen und auch das nur in einem harmlosen Grade; es sind nämlich kleine Körper,

es liegt nur am Binnensockel, und der erscheint mit ihnen aus einem Guß; das beschwichtigt hier den Argwohn des Angeheftetseins. Nicht immer aber, wo Figuren auf etwas Krummem stehen, bleibt das ohne solche pikante oder gar verleidende Beimischungen. In der Unkunst wimmelt es von solchen Beispielen. Für schwere Körper würde es auch im Leben schon zur Quälerei werden; die würden durch ihre Größe nicht nur im einzelnen deutlicher sein und als Ganzes mehr Aufmerksamkeit erregen, sondern sich auch bei ihrer Schwere ängstlich anzuklammern scheinen; es wäre also unwahr, sie dann zu geben, als wäre nichts weiter, also ohne krampfende Zehen und dergleichen; es ist eben nicht natürlich, wie bei kleinen, leichtsinnigen, von dem Wagnis wenig wissenden Buben, denen das Kunststück die lustige Laune nur vermehrt. — Ähnlich steht es mit schiefen Ebenen unter der Figur, z. B. an Geräten und Architektur, man denke an die abschüssigen Fußbretter der Gotik. Gerade über etwas Schrägem wirkt dann erfreulich eine horizontale Platte für die Figuren, z. B. wenn diese am Fuße von Treppen stehen. Meist ruht aber auch der Sockel wieder auf wagrechter Ebene; in der Natur ihn unnötig auf zerklüftetem Boden anzubringen, wäre geschmacklos, da mag man schon selbst ein felsiges Terrain erst applanieren, sonst drückt es gleichsam hindurch und mißhandelt den Sockel.

4. Fortsetzungen der Fürsorge unter dem Sockel. Aber noch viel feinere Fürsorge geht unter dem Sockel oft weiter: umfassendere Sockelbauten für große Denkmäler, welche letzteren dadurch schon breiterhin »auf eigenem Boden« stehen, dem Einsinken für alle Dauer entzogen sind, wirken auch durch mehrere Plattenlagen übereinander so, als sei immer wieder noch einmal gewollt, angesetzt, gehäuft und getürmt worden, um die Entfernung vom Boden recht weit zu machen: ein *opus supererogatum,* wonach wir gar verlangen, wenn eine Überschreitung und somit Hineinziehung der einen Schicht in die Darstellung stattfindet. In Häusern placierte Statuen findet man wohl mitsamt dem Sockel auf deutlich für sie der Größe nach passenden und dafür untergelegten Teppichen, z. B. die Statuetten auf Möbeln; da wirkt die Weichheit für das Ganze wohlig und behandelt auch das Postament gut. In größeren Verhältnissen zeigen sich im Marmorboden etwa besondere teppichähnliche Mosaikmatten, sozusagen darunter hingestreut; also etwas Kostbares, das die Statuen gleichsam »mit Füßen treten« und verbrauchen dürfen, das erfreulich für die Sohlen scheint und übrigens in jedem kostbaren Sockel ähnlich schon da ist. Oder es wird auf ein besonderes Muster in den musivischen Ornamenten des Bodens bei der Aufstellung formaler Bezug genommen, so daß auch dieses wieder wie dafür gemacht

ist, abgezirkt, ein »geweihter Boden«, aber auch festmachend am Ort; die Aufstellung erscheint so besonders natürlich und selbstverständlich, also auch vollends gelinde; auf die Glätte des Bodens wird dann ebenfalls noch Aufmerksamkeit gelenkt. Oder: ein Beispiel farbiger Verwandtschaftsbeziehungen zwischen Grund und Bildwerk: Klingers Beethoven steht im Museum zu Leipzig mit dem braunen steinernen Binnensockel auf einem zweiten Sockel von derselben erdigen, rötlichbraunen Farbe, unter dem endlich ähnlich getönte Fliesen den Zusammenhang breiter fortsetzen! Dabei ist der tonige Generaleindruck des ganzen Werkes durchaus auf dieselbe Dominante gestimmt.

Im Freien wirken schließlich Blumenbeete um das Piedestal, als wandelte der Dargestellte über Blüten hin, als würden ihm Blumen auf den Weg gestreut. Und es schwillt vielleicht eine sanftlinige Erdwelle darunter auf, auch wohl deutlich als etwas Besonderes zurechtgemacht, elastisch wie ein Polster und wie zum leichten, druckerlösten Schweben die Gestalt emporlüftend; wohl gar als käme sie »von oben« und wüßte nichts von Schwere, die uns am Staube hält, noch von der Härte dieser Erdenwege.

B. Zur Ästhetik der Büste.

1. Sockellose Fälle. Masken und Ähnliches. Besondere Aufwendungen rechtfertigen sich auch bei der Büste.

Diese hat eigenartige Verhältnisse gerade in dem Bedürfnis, unten geschützt zu sein, und bestätigt uns dies in besonderem Maße; auf ihr ganzes Wesen werden wir mit unserer Betrachtung kommen. Und gerade bei ihr herrschen die verbreitetsten Unsitten! In Zimmern, auf Schränken usw. stehen Büsten gar nicht selten sockellos umher. Sonderbar: wenn das Haupt genügt, das Interesse zu fesseln, ja bei bedeutenden Leuten man nichts anderes Ablenkendes mehr daneben will, so sollte doch das und die oft persönlichen Beziehungen gerade ein besonders behutsames Umgehen damit erwarten lassen! Jedenfalls fühlt der Empfindlichere da besonders die Härten. So ganz einfach ist das Genügen dieser Teile allein für unser Bewußtsein denn doch nicht. Und ausschließlich (und richtig) Sockel für den Kopf sind Hals und Brust ja doch auch nicht. Jene vulgäre Behandlung ist also fast wie eine logisch falsche Verallgemeinerung jenes Genügens, — oder auch wie ein Widerspruch gegen dieses, als verdiene nun der Teil des Körpers doch wieder nicht soviel Aufwand!

Die Stillehre dieser Kunstspezies ist, wie ihr auffälliges Äußeres schon annehmen läßt, zum großen Teil Abschnittsfrage; in dieser Richtung haben wir hier das empfindlichste Feld der Plastik vor uns. Ein Grund aber, weshalb man da trotzdem Vernachlässigungen

häufiger findet als sonst: die Bruststücke usw. stehen leicht. Damit sich indessen genügen zu lassen, erscheint eben banausisch. Vielleicht auch soll das Porträt möglichst lebendig sein und ist darum oft sockellos? So wäre das aber ein falscher Weg, auf die Weise wird es doch nicht widerspruchslos illusionär, sondern vergeblich illusionssüchtig; wogegen der Sockel alle Widersprüche, auch das Abschneiden, bereits durch sein allgemein »negatives Moment« lindert und fernt. Aus dem Abschneiden fließen in Wahrheit hier feine stilistische Forderungen, die zum großen Teil der Sockel erfüllen kann. Ist hier just unten doch nicht einmal natürliche Haut, hier ist noch Empfindlicheres als Nacktheit und völlig keine Rede von einer Naturbestimmung dieser Stelle zum Aufstehen noch von einer Gewöhnung daran. Auch nicht nur periphere Verletzung, sondern vitale liegt vor; ohne den gleichsam festsitzenden Verband der dauernd damit verbundenen Sockelplatte ist da im gröbsten Sinne »rohes Fleisch«; eine zerreibende Vorstellung schon an sich, und dabei ist die Stelle von unten und oft auch seitlich recht zu sehen; das Illusionsstörende aber des kompakten Steines an der Schnittstelle gehört noch nicht zu den feinsten »negativen Faktoren« und ist jedenfalls kein ausreichender Behelf.

Das Fehlen des »negativen Moments« zusammen mit dem Schnitt hat Wirkungen, welche durch die Worte unheimlich halb, unglaubhaft, tot, schreckhaft, zwitterhaft usw. gekennzeichnet sind. Nicht bloß überlebendig und doch wieder starr scheint so etwas, sondern halbiert und wie darob in plötzlichem Starrkrampf. Oder tot nach der Wunde und doch konserviert, gleich einem Messerpräparat oder einer Mumie, eben künstlich, nicht künstlerisch. Oder gar gespenstisch weiterlebend; auch wie galvanisiert (bei stärkerer Bewegung, die hier auch beim Sockel noch sparsam sein muß, damit das Geschnittene und etwa noch Rutschende nicht zu lebendig werde); kurz etwas Unangenehmstes wird dauernd festgehalten.

Die Druckvorstellung verstärkt ihrerseits wieder diese Zerstückelungseindrücke; während der Sockel nach dem, was wir aus dem vorigen Kapitel wissen, den Druck lindert, hier oft auch durch Verdeckung des Schnittes und als scheinbarer Verband. Ohne ihn kräftigt alles zusammen schon durch die Stärke der Eindrücke auch den Wirklichkeitscharakter; und so stark wirkt das alles eben, weil es allein da ist. Ohne den Sockel ist das Bruchstück zwar das Ganze, was da ist, aber eben doch wieder kein Ganzes; mit ihm ist dagegen ein neues Ganzes da, das mehr Sache ist, woran der darstellende Teil nur ein Teil ist, oft aus einem Stück mit dem andern; daß er auch vom lebendigen Urbild bloß ein Teil ist, das tritt dadurch zurück! Jene Ganzheit beschwichtigt auch bezüglich des geistig »Abgebrochenen«,

man fragt nicht weiter nach dem Fehlenden; wogegen ohne Untersatz manche Köpfe wie enthauptet wirken, nicht aber wie eine Kunstlizenz, die wir sogleich erkennen und uns gefallen lassen, wenn sie uns richtig eingängig gemacht wird. Man darf ja nicht einmal den Eindruck eines künstlerisch nachgeahmten Stückes haben (das wäre zudem etwas anderes, als der Bildner beabsichtigte), sondern nur den Eindruck einer künstlerischen Abkürzung oder Abstraktion, einer teilweisen Abbildung des Leibes, die auf die Darstellung des anderen Teils verzichtet. Das aufrichtig tote Ding, die Kunstsache, bekommt das Leben der Kunst, eben das Leben eines Ganzen überhaupt; organische Kunsteinheit tritt an Stelle der natürlichen; an etwas so Dinglichem fällt das Tote nicht auf. Es scheint kein dauerndes Sterben unglaublich und unangenehm festgehalten, sondern durch seine Dauer als richtiges Kunstwerk bekommt das Gebild sogar auch inhaltlich etwas Unsterbliches! Als Werk der Kunst ist diese neue Einheit, mit dem Sockel zusammen, natürlich auch innerlich andersartig gegenüber der Natur, es ist ein Abbildungssystem, das nicht überall in gleich hohem Grade nachbildet, sondern auch Stellen hat, die nur Vehikel sind, — kurz: »ein Schauspiel nur«.

Das 15. Jahrhundert in Italien, wo die Büste wieder recht aufkam, weist als Anfangszeit wie in so vielen Dingen auch hier reichlich Gefühllosigkeiten auf; es bildete seltener die Büste mit dem Sockel zusammen und stellte sie sogar ohne jeden auf. Noch öfter kann man solche sockellosen Gegenbeispiele in abgekürzten Abbildungen beschreibender Werke sehen [1]), für uns ein geeignetes Material, experimentell zum Bewußtsein zu bringen, wie man schon da Unbehagen empfindet.

Natürlich gehören Reliefs von büstenähnlichem Abschnitt auch hierher; ihre Rahmen sind aber häufig mit ihnen aus einem Stück und ihnen dadurch gar nicht fremd, der Übergang geschieht ohne Chok, nicht anstößig; man sehe sich die vom 15. Jahrhundert geschaffenen und viel gebrauchten Typen an, z. B. die Madonnenhalbfiguren bei Donatello, Luca della Robbia, Verrocchio usw.

Eine eigentümliche Art neuerdings häufigen Zimmerschmucks sind die Totenmasken, oft ohne jede Unterplatte, über einen Nagel gehängt oder durchbohrt. Hier sind Tote dargestellt — was die Büste sonst den Statuen überläßt —, wohl gar wirklich Sterbende voller Spannung festgehalten; wenn solche Kopfhälfte unmittelbar auf die Wand trifft, so scheint es ein zersägter, zerspellter, enthirnter weißer Schädel-

[1]) Zum Beispiel Bode, Die italienische Plastik 3. Aufl., S. 8, 88, 89, 90, 91, 92, 98, 103. Dieses Buch enthält Beispiele für alle im folgenden erörterten Fälle.

knochen, der mit seinen Kanten hart und womöglich wie pendelnd auf der Mauer knirscht! Pietätlose Behandlung, wie eine Leichenschändung, und an einem edlen Teil, den die Büste kaum je antastet; zumal bei so großen Toten wie Beethoven, den der Unfug der sentimentalen Mode am meisten trifft, bedeutet diese in Wahrheit einen sakrilegischen Mangel an Ehrfurcht gegenüber Reliquien. Dagegen auf glatter Platte, die ihrerseits breit, flach und ruhig der Wand aufliegt, wird man beide Berührungen kaum merken; wenn, wie bisweilen geschieht, die Maske auf Samt und in einem weichen warmen Holzrahmen liegt, so ist das am besten. Schlüters sterbende Krieger haben Platten bei sich und Tuchnachbildungen. Man freut sich aber schon bei der Medusa Rondanini, daß Schlangen um Kinn und Wangen sich ringeln, die beim Aufliegen helfen. — Masken gibt es vielerlei, z. B. auch in der Renaissance, es brauchen nicht immer Totenmasken zu sein, ich denke z. B. an Marmormasken junger Mädchen von Laurana. (Totenmasken waren ursprünglich nur Skizzen, also Mittel zu Zwecken eines weiteren Werkes.) In der Kunst der Naturvölker machen die Masken ein breites Gebiet aus, sind aber bestimmt zum Vorbinden bei den mimischen Tänzen, finden also ihre Fortsetzung am lebenden Kopf; ähnlich am toten z. B. die goldenen Gesichtsmasken ägyptischer Königsmumien. Bald aber ahmte man sie freiplastisch in Stein nach, wie etwa ganz frühe griechische Beispiele zeigen, doch ist das Gefühl dieser Sachen überhaupt für uns Kennzeichen einer barbarischen Stufe.

Ohne alles können Totenmasken oder Köpfe, die an Wandflächen unmittelbar eingemauert sind, an den heidnischen Hausschmuck wirklicher angenagelter Pferdeköpfe erinnern, der noch jetzt in manchen Gegenden in Holz auf den Giebeln nachgeahmt wird. Die Vorfahren handelten in diesem Fall in guter Meinung, wogegen sie zu Schimpf und Schande totes Raubzeug an Bäume nagelten. Auch findet man ferner auf der ganzen Erde bleichende Schädel von allerlei Jagd- und Haustieren ähnlich angebracht, auch massenhaft auf Zäune um die Gehöfte gesteckt, oft als rühmende Beute. Eine solche waren bei den Dyaks auf Borneo selbst Menschenschädel, die in der berüchtigten, eigens zu diesem Zweck als Sport grassierenden Kopfjagd dutzendweise von dem einzelnen Krieger erbeutet wurden, als Trophäen gleich dem Skalp der Indianer. Ob die Kunst einst auch in solchen Erinnerungen bisweilen Steinköpfe an Bauten gebildet hat, als Feindesköpfe und auch darum so »ohne weiteres« auf der platten Mauer angeklebt, wie schon in etruskischen Beispielen [1])? Wir sind von all diesen

[1]) Behandelt man sie dabei aber als Köpfe von herausstehenden Steinbalken, die man nur an der Vorderseite modelliert und zwar heraldisch stilisiert, so ist das kaum anzugreifen.



Dingen nicht so ganz weit entfernt. Auch unsere Rehkronen und Hirschgeweihe zeigen manchmal die entfleischte Hirnschale ohne Holzplatte darunter, wohl auch noch mit dem Fell bekleidet, oder es werden ganze ausgestopfte Köpfe mit dem Hals direkt auf die Wand genagelt; so etwas wirkt wie Schreck und Grausamkeit, ist schon darum nicht mit dem ästhetischen Zustand verträglich; etwas Rahmungsmäßiges aber kann selbst da noch etwas Ideelleres dazugeben, jedenfalls mehr Eignung zur Dekoration, schon weil das Ding dann weniger lebendig und mehr Sache scheint. Meist wird es ja auch so glimpflich behandelt, das Anschrauben auf den Platten fällt dabei nicht mehr so auf. Aber an allerlei Möbeln finden wir noch recht voll nachgebildete Tierköpfe, auch menschliche Maskarons, einfach zerschnitten und angeklebt. —

2. Spezielle Sockelformen bei Büsten. Auf Sockeln gibt es nun Büsten, wo sich doch zwischen beiden Teilen Lücken zeigen, die Teile also lösbar von einander scheinen und der Abschnitt sichtbarer wird; ähnlich bei nach unten rundem Abschnitt der Büste auf ebenem Sockel, wo die Linien voneinander abstechen, der Schnitt auffällt, die Büste gleichsam ins Rollen kommen kann und Schrauben nötig scheinen; dies ist bei der Büste besonders schlimm, doch finden sich beide letzteren Eindrücke hier sehr oft!

Auch dagegen wird gut vorgesorgt sowie auf den auch hier wünschenswerten Eindruck des einheitlichen Stückes hingewirkt, wenn nun formal beide Teile besonders zusammengearbeitet oder ineinander übergeleitet sind. Etwas formal irgendwie Ähnliches ist sich nicht fremd, gehört auch dauernd zusammen, soll eben zusammen gesehen werden. Dagegen z. B. Rundes auf einer eckigen Platte ohne jede Verbindung, Vermittlung, Vorbereitung, — da begegnet sich beides nicht höflich und ist nicht wie auf einander hin geschaffen, noch auch wie schon kontinuierlich zusammen ausgearbeitet. Aber Rundes auf achteckigem Sockel oder auf einem runden, das spricht hier, wie oft genug auch bei ganzen Figuren, sehr merklich. Oder man findet noch genauer formal sich anschmiegende Sockelkonturen, die etwa den Armen und der Brust sonderlich folgen, wie gelegentlich bei Verrocchio. Genau schließt sich der Sockel auch der (durch die Köpfe, die an den Ecken unten sind) konkaven Front der Klingerschen Salome an, noch auffälliger der bizarr rhomboiden der Kassandra' wo außerdem durch feine Abtönung zunächst sehr eigenartig differenter Farben doch ein weiches Zusammenstoßen dieser letzteren stattfindet; die Salome ihrerseits hat zudem kostbar poliertes Ebenholz, nicht harten, kalten Stein unter sich, auch ist für sie das Aufstoßen gelindert durch die das Ganze verbreiternden fremden Köpfe, die den Übergang zum Sockel sanft und

nicht so plötzlich gestalten (wobei sie freilich trotz allem schlecht genug behandelt sind). Oder: Konturen verbinden Unten und Oben, die in der Höhenrichtung Ähnlichkeit haben oder sonst aufeinander als zusammengehörige hinweisen, indem also etwa der Griff konkav ist und der Brustabschnitt konvex in deutlichem Kontrast dazu, oder, indem direkt ein gemeinsamer umfassender Kontur von oben bis unten geht. Wirkt eine dreieckige, im spitzen Winkel nach unten abgeschnittene und auf eine einigermaßen breite Platte aufstoßende Büste hart, wacklig oder geschraubt, so dagegen wiederum günstig, wenn in dieser Form die lineare Überleitung zu einem ebenfalls schmalen tragenden Knauf erfolgt, in manchen Fällen noch betont durch parallel zum Büstenrand verlaufende Gewandmuster, die den Schnitt vorbereiten, verdecken, vielleicht in dieser Form auch etwas hinaufgerafft sind, damit sie nicht selbst zerschnitten würden noch den Sockelrand überschritten. Bandmotive setzen sich manchmal gar diskret im Sockel fort, wie in der Büste einer neapolitanischen Prinzessin von Laurana im Berliner Museum; da scheinen die textilen Muster fast aus einem Stück und das ganze Steingebilde ebenfalls; außerdem ist der Schnitt und des Sockels Horizontale durch eine Parallele und einige immer mehr sich legende Schräge in den Gewandmotiven vorbereitet. Auch der Sockel kann seine wagrechte Abschnittslinie von unten her vorbereiten durch Angabe von Horizontalen in ihm; oder es mag sich schon der senkrechte Sockelrand oben etwas nach einwärts runden, den Schultern ähnlich, wie ein Auftakt zu ihrer Form. Eine besonders gute Brücke bildet natürlich immer ein deutlich einheitlicher Block.

Für diesen letzteren Eindruck aber kann der Sockel auch zu groß oder zu klein sein, doch kommt ein genau angemessener Umfang häufig vor, auch in Büstenreliefs; auf einem zu großen scheint der Körper leicht zu rutschen, wenn auch nicht gleich auf Kanten zu kommen, und diese große Fläche ist formal fremd. Wird der Sockel beträchtlich zu schmal und liegt die Büste dann, wie häufig, mit einer breiten horizontalen, also recht lastenden Schnittlinie unverdeckt und ohne Verband darauf, so ist das ein so eklatanter Fall wie kaum sonstwo Überragungen über den Sockel, die doch wo anders immer mehr vereinzelte Stellen bleiben; auch davon aber hat das 15. Jahrhundert viele Beispiele! Es sieht dann aus, als müßte das Blut nach unten ausströmen, und als werde in eine weiche Wunde spitz hineingestoßen, sei vielleicht auch schon eingedrungen, werde dauernd weiter gebohrt: je größer die Büste, desto schlimmer der Druck, und desto mehr sind wegen des Gleichgewichts auch Schrauben nötig; kurz, es geht an unbeabsichtigter Grausamkeit schier hinaus über die raffiniertesten Quälereien in der Kunst des 17. Jahrhunderts! Noch freier von unten

zu sehen, aber klein und wenigstens nicht aufgestellt sind häufig auf Medaillen abgeschnittene Hälse, die nicht kontinuierlich in den Rand unten zurücklaufen.

Mit verschiedenem Material beider Teile ist auch hier allerlei verknüpft, namentlich, wenn sie lose aufeinander gestellt sind; die Kulmination des Grausamen aber bildet etwa die Bronzebüste Mantegnas an seinem Grabmal, die unten aus dem Steinkranz tritt: ein Lappen Brusthaut und -fleisch, sehr stark unterhöhlt, dabei zerfetzt und weich wirkend (da rundlich begrenzt, nicht eckig materialmäßig noch knochig), dazu ziemlich lebendig modelliert, — der also ist nach vorn über die Kanten herausgeklappt, außerhalb des Bildfeldes, auffällig und real!

3. Hermen und ähnliche sowie dagegen besonders unglückliche Formen. Es gibt Fälle hingegen, die keinen besonderen, absetzenden Sockel nötig haben, z. B. Büsten, die aus einem unten bloß bossierten Block herausgehauen sind wie herausgewachsen, also gleichsam erst lebendig werden, nicht durch Schnitte getötet scheinen. Ebenso andere, die nicht nur unten abstrakt geometrisch begrenzt, sondern auch seitlich so behauen sind; wo die Abschnittsart also weiter hinauf schon vorbereitend beginnt und auch seitlich kaum ein Verletzen ist, sondern der Block das Ende gebot und der Kontur außerdem senkrecht parallel den gedachten Armlinien unauffälliger läuft. In manchen Fällen sitzt da unten ein besonders vierschrötiger, vollmassiger, also robuster Klotz gleich daran, z. B. bei einer Büste Alexanders des Großen nach Lysipp; durch Schwere bleibt so etwas fest am Ort, und unmerklich wird Auge und Bewußtsein allmählich ins Andersartige nach unten übergeführt; die Begegnung mit dem Fremden kommt erst, wenn das Werk schon selbst fühlloser, neutral, anorganisch geworden ist; auch das Oberste ist schier nicht mehr allzu lebendig, durch den Zusammenhang mit diesem Stein, der deutlich geometrisch-geistig geformt ist, also von menschlicher Hand. Noch mehr findet sich all dies Gute bei der Herme, wo ein förmliches Postament daran sitzt und ein etwa seitlicher Abschnitt an den Schultern recht lange von unten vorbereitet wird; oft wird die Übergangsstelle besonders verdeckt, z. B. durch einen Blättergürtel, und der Sockel mit seiner Verjüngung nach unten scheint häufig den Leib und zusammengenommene Beine zu vertreten und zu bedeuten — freilich nur in Andeutung —, läßt den Körper also nicht so abgeschnitten scheinen. (Natürlich darf der Sockel um dieser Vertreterrolle willen oben seitlich nicht zu sehr überschritten sein, sonst sticht scheinbar etwas Fremdes in etwas Lebendiges und das Ding wird vergleichbar den auf Stöcke gespießten Büsten in Friseurläden.)

Vergegenwärtigen wir uns gegenüber diesen so recht abstrakten Abschnittsweisen jetzt umgekehrt Fälle, wo überhaupt kein glatter noch stetiger Abschnitt gegeben ist, vielmehr die Büste unten gar wie gerissen, ausgefasert aussieht, ohne alles weitere recht leibhaft, und auch auf einem Sockel noch blutig, fetzenhaft, dazu weich, mit mehr wunder Oberfläche und mehr Angriffsstellen auch für Stöße, zumal bei dem nahe liegenden Rollen! Dann ist auch der Stein roher behandelt, gleichsam öfter geschlagen. Kleinere Grade von all dem sind wieder pikant. Aber auch bei gar nicht aufgestellten, sondern reliefartig aufgehängten Büsten ohne jeden Verband unten, wie bei Meuniers mitten durch die Brust abgerissenem »Gerichteten« oder bei Klingers ähnlichem überlebensgroßen Brusttorso des Mannes am Brahmsdenkmal unten vorn sowie bei einem entsprechenden an der Predella seines »Christus im Olymp« bleibt das allzu auffallend sichtbar und ausgesetzt.

Ein besonderer Sockel lindert eben, auch wenn nicht fest verbunden mit der Büste, doch alles, wenn auch nicht alles ganz behoben wird; die Büste scheint ja auch dauernder darauf zu bleiben als auf einem beliebigen Raum, der noch praktisch gebraucht wird.

4. Innere Linderungsmotive am Büstenabschnitt. Manche inneren Motive der Büste lindern den Druck ebenfalls, z. B. aufgestützte Arme; hoher Takt aber ist vonnöten, daß sich die Arme nicht zu sehr außen auf den Rand stützen, somit »hinausgreifen« und den halben Körper allzu lebendig und unnatürlich machen; ein völliges Hinausreichen ist so sehr zu vermeiden, daß bei Reliefs, wo auch nur die untere Brüstung als Fensterbrett benutzt wird, ein nochmaliger Rahmen gut tut!

Brüstungsmotive sind im übrigen oft gerade sehr günstig: eingesenkt scheint manchmal die Figur hinter ihnen, als ginge sie nach unten weiter, sei es beim Sockel oder im Relief; bei letzterem häufig mit starken Fensteranklängen oder auch bloß mit feinerem Erinnern daran, bei ersterem etwa mit dem Kanzelmotiv, wie beim Salvator Mundi des Andrea della Robbia; dann werden selbst bewegtere Hände möglich; das Lebensmäßige der Situation bei solchen Fenstern oder Kanzeln macht der Phantasie die Ergänzung nach unten besonders leicht, und sofern nur eine weitere äußere Rahmung noch vorhanden ist, wirkt auch das Auflegen der Hände besonders für diese Illusion. Bildet solche Kanzel jedoch den einzigen Sockel, so ist jeder Chok wieder da.

Man denke ferner an das so häufige Schema der Pietà, wo der tote Körper in dem Steinsarg halb sichtbar steht, etwa bei den Robbia. Schon ein rahmender Kranz aber von mehreren Engelsköpfen bei Madonnenbüsten unten herum verdeckt den Abschnitt und das Zusammentreffen;

ähnlich die Köpfe an der Klingerschen Salome oder Blumenmotive, die das Quattrocento bisweilen an Reliefbüsten sehr ausgiebig zeigt. Selbst jene dünnen, hintergrundslosen Reliefbüsten, wie sie z. B. beim späten Donatello häufig sind, bringen es durch sockelartige Querbänder unten einigermaßen zu solcher Illusion. Ebenso aber der verbandmäßige, glatte, kühle, sanfte Elfenbeinbelag unten ringsum, den man bisweilen findet. Wie sehr bedürfte einer Verdeckung und eines Verbandes etwa Meuniers liegender toter Christus mit den nackten, durchschnittenen, anstoßbaren Beinen, ohne Rand, also in seiner krassen Wirklichkeit; während sonst solches Stückwerk in Reliefrand oder Sockel kontinuierlich übergeht! Auch als Verband wirkt ja, wie bereits gesagt, jeder gute Sockel schon etwas, wie blutstillend und weich gegen Stöße — oft wieder durch bestimmtere Weichheitsvorstellungen, wenn etwa Kränze in Marmor um die Treffstelle herumgehen wie der zwischengelegte an Donndorfs Nietzschebüste im Archiv zu Weimar, oder wenn ein Pfühl sich angedeutet findet; sehr stark als Verband wirken auch die erwähnten, den Armen und der Brust genau folgenden Sockel bei Verrocchio.

Schlußwort.

Unsere Betrachtung hat ein Ende erreicht. Was war der Grundgedanke, wenn wir noch einmal auf die Hauptsache hindeuten wollen? Daß praktische Schutzzwecke vom Sockel erfüllt werden und zugleich damit, oder durch entsprechend weiterbildende Formung an ihm, ästhetische Wirkungen entstehen und auf Grund dieses Schutzausdrucks sogar stilbildende Leistungen, die den Kunstwerkcharakter des Bildwerks verstärken und mit herstellen helfen. Aber auch Nebenwirkungen ähnlichen Inhalts ergeben sich von feinster, doch zugleich recht wichtiger, dazu ebenfalls spezifisch artistischer Art; denn das uranfängliche »Wofür« (beim Sockel wäre das wohl die Stabilierung gegen das Umfallen) erschöpft hier wie so häufig das allmählich Entwickelte in all seinem Sein nicht; alle Geschichte kristallisiert doch bei der Entwickelung eines Elementes viel neue Werte an, und auch im künstlerischen Schaffen ergibt sich so mancher glückliche Zug durch Zufall nebenher. Sehr vieles indessen von dem im Vorigen Besprochenen ist natürlich keineswegs nur willkommene unbeabsichtigte Zugabe, sahen wir doch allerlei Wirkungsrichtungen von den Künstlern verstärkend betont. Aber auch wo dies letztere fehlt, sind die beschriebenen Eindrücke in ihrer Stärke nicht zu unterschätzen, das ästhetische Erleben übertreibt ja überall. Das heißt hier: es bricht nicht immer gleich etwas vom Bildwerk ab, noch empfängt dieses gleich Schrammen oder überhaupt Stöße, aber man fühlt eben diese Gefahren schon weit

vorher, um die wir uns bei Kunstwerken auch mehr kümmern als sonst, weil es sich dort um hohe geistige Produktionswerte handelt und um Sphären von Harmonie, in denen es auch für die Menschen darinnen genauer auf das Vermeiden von Störungen ankommt. Immer interessierte uns hier in unsern Bemerkungen der Eindruck, der ästhetische Schein, das Subjektive, Psychologische des Betrachters. Dieses ästhetische Bewußtsein geht also wie in allem auch in den Bedürfnissen nach Rahmung und Schutz mit intensiverem, zarterem und freier vorauseilendem Empfinden, beweglicherem Vorstellen und höherem Feingefühl hinaus über das sonstige Auffassen und über das, was in der Zweckkunst, also auch beim Sockel, nach ihren faktischen Zwecken technisch nötig ist. »Feinheiten« betrafen somit unsere Erörterungen zwar gewiß, aber die spielen in der Kunst eine große Rolle, und diese hier sind als »bloße Finessen« so wenig abzutun, wie etwa jene, auf denen die prinzipielle Überlegenheit der attischen Reliefs, also eines Gipfels aller Kunst, über die meisten späteren beruhte; denn die lag doch unter anderem gerade in den überhaupt ganz wenigen, aber nun eben mit vollendeter Harmonie gestimmten Linien und Flächen, wo man Unverständige auch zweifeln hört, ob so wenige Reize eine solche Arbeit lohnen.

So sind wir also mit unsern Gedanken wieder an einem Punkt, den wir im ersten Satz dieser Arbeit allen unsern Bemerkungen voranstellten.

Bemerkungen.

Naturalistische Kunsttheorien.

Von

Emil Utitz.

Vielleicht wird man heute eine Erörterung des Naturalismus ähnlich finden dem Tun einer Feuerwehr, die nach verlöschtem Brande anrückt; aber man wird doch wohl zuzugeben geneigt sein, daß es sich empfiehlt, nach einer großen Feuersbrunst zu überlegen, durch welche Maßregeln in Zukunft ein derartiges Geschehnis verhindert werden kann. Als die Hochflut des Naturalismus vor einiger Zeit uns entgegenbrandete, fühlte sich die Kritik durchaus nicht dazu berufen, eindämmend zu wirken, sondern verfolgte im Gegenteil alle naturalistischen Taten mit begeisterter Anerkennung und stellte ein ganzes kunsttheoretisches Dogmengebäude auf, das den Künstlern wesentlich erschwerte, aus den Sackgassen den Weg ins Freie zu finden. Wenn wir den Naturalismus, die möglichst treue Nachahmung von Natur und Leben durch die Kunst, wirklich »überwinden« wollen, und davon wird ja heute so viel gesprochen, heute — in dem Jahre der Hans von Marées-Ausstellung —, da die Sehnsucht nach einer Kunst großen Stils in aller Herzen brennt, wenn wir danach ringen, uns völlig von ihm zu befreien, so müssen wir trachten, bewußt zu erkennen, warum eine naturalistische Kunstrichtung eigentlich verfehlt ist.

Vor allem müssen wir uns klar machen, daß der Naturalismus als kunstgeschichtliche Erscheinung etwas anderes ist, als der Naturalismus als Kunsttheorie. Max Dessoir wies bereits auf die Notwendigkeit dieser wichtigen Unterscheidung hin und gab eine treffende Charakteristik der kunstgeschichtlichen Erscheinung des Naturalismus, der stets nach einem Bruch mit der Überlieferung auftritt. »Daraus ergibt sich dann an zweiter Stelle die Rückkehr zur Natur. Je freier man sich nämlich von einer Tradition macht, desto sicherer greift man auf die Natur zurück; und umgekehrt verliert man desto schneller die Berührung mit der Natur, je ausschließlicher man in den gewohnten Formen fühlt. Diesem Gesetz entsprechend kommen die von der alten Kunst Unbefriedigten fast willenlos zur Nachahmung der Natur.« Und diese Rückkehr zur Lehrmeisterin Natur ist als Gesundungsprozeß zu begrüßen; gefährlich gestaltet sich aber die Sache dann, wenn man die heilsame Medizin, die doch nur ein Mittel sein kann, als letzten Zweck feiert.

Im folgenden wollen wir nicht von naturalistischen Stilepochen sprechen, nicht Kunstrichtungen oder Kunstwerke werten, sondern von Kunsttheorien handeln. Zwei Wege erschließen sich uns da: der eine leitet zur ästhetisch-kritischen Sichtung der naturalistischen Theorien, wie sie nacheinander im Laufe der Zeit auftraten, der andere führt zu einer Prüfung des naturalistischen Problems auf seine ästhetischen Möglichkeiten hin. Wir wollen uns für den zweiten Weg entscheiden, da die systematische Anordnung eine viel reinere Problemstellung gestattet und der Kern der Frage weit mehr getroffen wird. Dem ersten Wege folgend, müßten wir auf alle Verwirrungen des Problems eingehen, und die systematische Einsicht würde da-

durch stark leiden. Sie aber streben wir in diesem Fall an, nicht historische Erkenntnisse.

Wir sahen uns bereits zu einer wichtigen Unterscheidung gezwungen, die sich schon deshalb als nötig erwies, weil häufig naturalistische Kunsttheorien und die Werke, die aus ihrem Geist geboren werden, nicht übereinstimmen. So sagte Brandes bereits im Jahre 1887, Zola, der unermüdliche Verfechter naturalistischer Kunstanschauungen, sei im Grunde seines Wesens Romantiker. Schied also die erste Einteilung die kunstgeschichtliche Erscheinung des Naturalismus von den diesbezüglichen Kunstlehren, müssen wir nun weiterhin den Naturalismus als wissenschaftliches oder ethisches Hilfsmittel sondern von dem Naturalismus, der als ästhetisches Prinzip auftritt. So bedeutungsvoll diese Trennung für die begriffliche Klärung ist, so selten ward sie deutlich erfaßt und verfolgt.

Wir sprechen zuerst von dem Naturalismus als wissenschaftlichem oder ethischem Hilfsmittel. Beispiele aus dem Gebiete der Literatur mögen einleitend andeuten, was ich meine. Die Brüder Goncourt sagen in der Einleitung zur »Germinie Lacerteux« im Jahre 1864: »Heute, da der Roman sich erweitert und vergrößert, da er anfängt, die große, leidenschaftliche, lebende Form der literarischen Studie und der sozialen Untersuchung zu sein, da er durch die Analyse und die psychologische Forschung die zeitgenössische Moralgeschichte wird, heute, da der Roman sich die Studien und Pflichten der Wissenschaft auferlegt hat, kann man auch die Freiheiten und Offenheiten der letzteren zur Anwendung bringen.« Darum also, weil der Roman Wissenschaft wird — denn zeitgenössische Moralgeschichte ist ja Wissenschaft —, muß er zur Erreichung dieses Zieles naturalistisch sein, nicht aber aus Gründen der Ästhetik. Am schärfsten treten uns diese Anschauungen entgegen in Zolas, im Jahre 1879 entstandener, Schrift: »Der Experimentalroman«, die vor kurzer Zeit bei J. Zeitler zu Leipzig in guter deutscher Übersetzung erschien. Da wird als Zweck des Romans Wahrheitserforschung, Wahrheitserkenntnis angegeben; er ist »wissenschaftliche Psychologie«. Und von gleichem Geiste beseelt sind Zolas Urteile über bildende Kunst; so rühmt er an Manet, man werde ihn zählen zu den »*grands ouvriers de ce siècle, qui ont donné leur vie au triomphe du vrai*«. In der Art aufgefaßt ist der Naturalismus ein gänzlich außerkünstlerisches Prinzip. Unkünstlerisch darf man ihn nicht nennen, da er sich überhaupt nicht künstlerisch gibt. Deshalb versagen da auch alle ästhetischen Wertmaßstäbe, und man tut dieser Theorie unrecht, wenn man hier fremde ästhetische Gesichtspunkte in sie hereinträgt. Die Endabsicht ist da nicht der hingebende, ästhetische Genuß, sondern Vermittlung von Einsichten. Wir sollen lernen, von Mitleid gepackt werden, zur Hilfe begeistert werden u. s. w.! Daß dies lauter außerhalb des Ästhetischen liegende Wirkungen sind, bedarf kaum der Erwähnung; daher hört auch das Richteramt der Ästhetik da auf, und an ihre Stelle treten die Pädagogik, Nationalökonomie u. s. w. Uns geht dies hier weiter nichts an: die Ästhetik hat den Naturalismus, soweit er Hilfsmittel für Zwecke ist, die ihr fremd sind, nicht zu verwerfen, sie würde da fremde Rechte sich anmaßen. Für uns ist daher diese Seite des Problems erledigt, das sich nun durch Ausscheidung der beiden bereits besprochenen Möglichkeiten wesentlich verengt hat.

Es bleiben jetzt die naturalistischen Kunsttheorien im engeren Sinne übrig, wobei der Naturalismus als ästhetisches Prinzip auftritt. Ein Wort der allgemeinen Kritik sei da gestattet: all diese Kunstlehren leiden an schweren Mängeln. Vor allem offenbart sich ihre Unanwendbarkeit auf bestimmte Kunstgebiete, wie z. B. Architektur, Lyrik; und dann werden sie durch die praktische Erfahrung widerlegt, da es durchaus der Wahrheit nicht entspricht, daß gesteigerte Naturnähe zur Be-

reicherung oder Vertiefung des ästhetischen Genusses unter allen Umständen beiträgt. Die erschreckende Wirkung von Panoptikumfiguren ist ja sattsam bekannt. Wir wollen nun die verschiedenen Möglichkeiten naturalistischer Kunstlehren einer kurzen Betrachtung unterziehen.

1. Man kann den Versuch einer metaphysischen Begründung wagen, auf den z. B. Max Dessoir hinwies. Ich will hier darauf nicht eingehen, daß die Einbeziehung der Metaphysik in die Ästhetik prinzipiell unstatthaft sei, da letztere dadurch ihres eigentümlichen Charakters beraubt werde. Wir wollen uns im Gegenteil diesem Standpunkt anpassen: da die ganze Natur, von Gott gewirkt, ein Abglanz göttlicher Gnade ist, vermag die Kunst nicht mehr, als möglichst der göttlichen Vollkommenheit nachzueifern. Vermessen wäre es, das Gotteswerk vielleicht verbessern zu wollen. Dem gegenüber muß aber eingewendet werden, daß doch nicht alles von Gott Geschaffene gleicher Vollkommenheit sich erfreut. Ebenso wie gute und schlechte Menschen, Einsichten und Irrtümer verschiedene Wertgrade bedeuten, ist auch nicht alles gleich schön, besonders deswegen nicht, weil ja die Welt zweifellos nicht nur auf Schönheit angelegt erscheint. Der Künstler könnte demnach durch eine reinigende Auswahl verschiedene Schönheiten vereinen, da er doch ohne Rücksicht auf andere Werte nur für die der Schönheit schafft. So vermag selbst dieser seltsame Standpunkt den Naturalismus nicht zu stützen, er kehrt sich im Gegenteil gegen ihn und fordert ein Verlassen seiner Bahnen.

2. Aussichtsreicher erscheint es, den Naturalismus psychologisch begründen zu wollen. Zweifellos bildet Anschaulichkeit einen hohen Kunstwert. Gar oft wurde gegen den akademischen Idealismus der Vorwurf erhoben, er sei zu abstrakt und dadurch innerlich hohl und leer; seine Figuren seien leblos; ihn umfange kein Erdgeruch; ihm fehle die feste Stütze der Bodenständigkeit, und aus der hervorragenden Bedeutung der Anschaulichkeit ergebe sich nun die ästhetische Notwendigkeit des Naturalismus. Es wäre nun verkehrt, den Wert der Anschaulichkeit leugnen zu wollen. Aber die Kunst würde sehr ärmlich sein, wenn keine anderen Werte ihr eignen würden. Nur kurzsichtige Einseitigkeit vermag das eben erwähnte Prinzip als einziges auszugeben. Aber selbst zugegeben, es wäre so: ist es denn wahr, daß die Natur den Gipfel der Anschaulichkeit darstellt? Dies scheint mir durchaus nicht der Fall. Die Natur trägt uns stets eine Fülle entgegen, deren Teile sich willkürlich überschneiden, decken u. s. w. und nur in seltenen Fällen die charakteristischeste Auswahl bieten, aus der die klarste Ansicht zu gewinnen ist. Obrist sprach einmal davon, daß das bedeutendste Kennzeichen der Weide ihr eigentümlich rhythmisches Gehänge bildet. Dies kommt nun, wenn die Zahl der Zweige und Blätter sehr hoch ist, recht wenig zur Geltung. Wir müssen einen oder wenige, möglichst entlaubte Äste in eine parallele Lage zu uns bringen, um eine wertvollere Anschauung zu erhalten. Auf ähnlichen Erwägungen fußt auch Hildebrands bekanntes Gesetz der Ansichtsforderung und seine Unterscheidung von Wirkungsform und Daseinsform (vgl. auch zu dieser Frage Cornelius: »Elementargesetze der bildenden Kunst«, Leipzig 1908). Nur durch bewußte Änderung und Vereinfachung, durch Unterstreichen und Übertreiben gewinnt die Charakteristik der Anschaulichkeit; sie geht aber oft verloren durch allzu sklavische Abhängigkeit vom Modell. So wie der metaphysische Versuch sich gegen den Naturalismus wandte, richtet sich auch dieses Prinzip gegen ihn. Aus beiden erwachsen Gründe gegen den Naturalismus als allein beherrschende Macht. Doch ist der Kreis der Möglichkeiten, ihn zu begründen, noch nicht geschlossen.

3. Großer Beliebtheit erfreuen sich die Versuche, den Naturalismus mit der Nachahmungstheorie in Beziehung zu bringen. Er soll deswegen berechtigt sein,

weil die Freude an der Nachahmung den eigentlichen Kern des ästhetischen Genießens ausmache. Was kann nun mit dieser Freude gemeint sein? Manche — und unter ihnen befindet sich schon Aristoteles — antworten: es sei dies die Freude am Wiedererkennen. Daß es eine derartige Freude gibt, scheint mir eine unzweifelhafte Tatsache, aber ebenso sicher hat diese Freude mit ästhetischem Genießen nichts zu schaffen, da sie ja ein intellektuelles Vergnügen am Wissen, Erkennen ist. Andere sagen wieder, es handle sich um die Freude am Können des Künstlers. Auch diese Ansicht erfreut sich einer großen Popularität. Soweit dabei lediglich ein vorstellungsmäßiges Vertiefen in die Erscheinung der dargebotenen Tüchtigkeit u. s. w. mitspielt, wird man ästhetische Eignung zuerkennen können, aber meist wirkt sich dabei auch nur eine intellektuelle Freude aus. Ferner erhebt sich da die Gefahr, daß an Stelle des Werkes das in ihm dargelegte Können genossen wird. Dies führt wieder zu einer Kunstanschauung, die nur Überwindung von Schwierigkeiten schätzt, also zur Bewunderung des krassen Virtuosentums, der geschickten Mache. In diesen Formen läßt sich die Nachahmungstheorie nicht halten. Aber unsere Aufgabe kann es hier nicht sein, nachzuforschen, in welcher Weise doch die Lehre von der Nachahmung für den Ästhetiker von Bedeutung ist. Uns beschäftigt ja das Problem des Naturalismus. Diesen auf die Nachahmungstheorie aufzubauen, ist jedenfalls unmöglich. Man führt dabei lauter unkünstlerische Momente ein, die sich im praktischen Betriebe arg rächen.

Damit wären die Hauptmöglichkeiten von Begründungsversuchen für naturalistische Kunstlehren erschöpft. Es ergeben sich aber noch verschiedene Spielarten. Es hätte nun keinen Wert, auf alle einzugehen; es mögen nur diejenigen genannt werden, die besonders charakteristisch sind.

4. Wir können von einem »objektiven Naturalismus« sprechen, der darin besteht, daß er das Naturvorbild als einziges Objekt betrachtet und der Kunst die Aufgabe stellt, diesem Objekt möglichst nahe zu kommen. Dies ist etwa der Sinn der berüchtigten Kunstdefinition von Arno Holz: »Die Kunst hat die Tendenz wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung.« Danach bestünde die Kunst nur durch die Mängel ihrer Mittel; und diejenigen wären die besten, welche am täuschendsten das Naturbild erreichen würden. Bei deren idealem Zustande fielen Kunst und Naturobjekt zusammen. Jedenfalls müßte da auch der Photographie oder dem Kinematograph ein besonders hoher Kunstwert eignen. Doch jedes kritische Wort mehr wäre schon zu viel; diese Lehre richtet sich selbst. Dergestalt erscheint der Naturalismus als eine geradezu unglaubliche Beschränktheit.

5. Vernünftiger gibt sich der logische Naturalismus. Er kann auf eine lange Ahnenreihe zurückblicken; denn bereits Boileau gab die Parole aus: *rien n'est beau que le vrai*. Aus der Lehre, nur das Wahre gefalle, zogen nun manche den Schluß, nur eine naturwahre Kunstrichtung habe Aussicht auf Erfolg. Dieser Anschauung liegt eine Verwechslung der künstlerischen Wahrheit mit Naturwahrheit zu Grunde. Ein räumlich unmögliches Landschaftsbild wird uns schwerlich gefallen, weil es in sich widerspruchsvoll ist, also schlechterdings nicht einen einheitlichen Eindruck hervorzurufen vermag. Aber ganz gleichgültig ist es, ob diese gemalte Landschaft auch in Wirklichkeit irgendwo sich findet oder überhaupt finden kann. Nicht das Erlebnis des Wahren strebt als letztes Ziel die Kunst an, sondern ganz allgemein Ästhetisch-Wertvolles; dies aber liegt auch im Reiche kühner Phantasiegebilde, welche das tägliche Leben nicht kennt.

So scheitern meiner Ansicht nach alle Versuche, den Naturalismus zu stützen und zu rechtfertigen. Aber wenn wir uns genötigt sahen, sie abzuweisen und für

irrig zu erklären, so wollen wir nun kurz dessen gedenken, welche Vorzüge der Naturalismus birgt: vor allem ein fleißiges Naturstudium. Durch den Eifer, der Natur möglichst nahe zu kommen, wird auch das technische Vermögen wesentlich gefördert. Anderseits findet das liebevolle Versenken in die Natur in ihr zahlreiche Momente, die sonst unbeachtet blieben, aber künstlerische Werte bedeuten. Eine Steigerung des Könnens entwächst jeder naturalistischen Epoche. Aber das Können allein macht noch nicht die Kunst; es bildet nur eine [ihrer notwendigen Voraussetzungen.

Wo führt also der Weg, der aus der Sackgasse des Naturalismus ins Freie leitet? Es ist kein neuer Pfad, denn viele sind ihn schon gewandelt. Alle, die wirkliche Künstler waren, haben auf diese Weise den Naturalismus überwunden. Die naturalistische Kunst setzt sich als höchstes Ziel die Erscheinung der Natur, in Wahrheit aber soll den Ausgangspunkt das Naturerlebnis bilden, und der Künstler sucht dann das zu gestalten, was ihn vor allem ergriff, das auszudrücken, was ihn gefangen nahm. Aber um dies zu erreichen, muß er freier der Natur gegenüber stehen, als dies der Naturalist vermag. Denn sie ist nicht das Endziel seines Strebens, sondern nur der Ausgangspunkt, gleichsam der Leib, in den er seine Seele gießt, den tiefen, schöpferischen Reichtum seiner Persönlichkeit. Gerade diesen höchsten, seelischen Werten kann der Naturalismus nie gerecht werden; darum wird er auch stets nur der Tummelplatz der Halbtalente bleiben. Die Großen, die uns aber wirklich etwas zu sagen haben, werden immer danach streben, ihr Ergriffensein und ihren Jubel, all ihr starkes Erleben zum Ausdruck zu bringen; alles andere wird ihnen nur Mittel sein zu diesem Zwecke. Und darum glaube ich diesen Essay nicht besser schließen zu können als mit den herrlichen Worten des leider so früh verstorbenen Olbrich, mit jenen Worten, die vom Portal des Ernst Ludwig-Hauses zu Darmstadt uns ernst grüßen: »Seine Welt zeige der Künstler, die niemals war und niemals sein wird«.

Die Synästhesien bei E. T. A. Hoffmann.

Von

Paul Margis.

Zu den Synästheten, deren Empfindung von der Verwandtschaft zwischen Ton und Licht und noch anderen Sinneselementen auf einer psychischen Anlage beruht, gehört in erster Linie Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Es ist mir bei Gelegenheit einer ausgebreiteten Individualanalyse, die ich zurzeit an diesem interessanten Geiste erprobe, gelungen, auch für den Gesichtspunkt der Synästhesie ein verhältnismäßig großes und, wie ich glaube, vollständiges Material zu sammeln.

Daß H. in der Tat jene genannte Anlage besaß, geht einwandfrei aus zwei Stellen [1]) seiner »Kreisleriana« hervor:

[1]) Zitiert wird durchgehend nach der bis jetzt vollständigsten und wertvollsten Materialsammlung: E. A. T. Hoffmann, Sämtliche Werke in 15 Bänden. Herausgegeben mit einer biographischen Einleitung von Eduard Grisebach. Leipzig 1905.

I. 321. (Johannes Kreislers Lehrbrief.) Es ist kein leeres Bild, keine Allegorie, wenn der Musiker sagt, daß ihm Farben, Düfte, Strahlen als Töne erscheinen, und er in ihrer Verschlingung ein wundervolles Konzert erblickt.

I. 46. (Höchst zerstreute Gedanken.) Nicht sowohl im Traum, als im Zustande des Delirierens, der dem Einschlafen vorhergeht, vorzüglich, wenn ich viel Musik gehört habe, finde ich eine Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte. Es kommt mir vor, als wenn alle auf die gleiche geheimnisvolle Weise durch den Lichtstrahl erzeugt würden, und dann sich zu einem wundervollen Konzerte vereinigen. —

Der Duft der dunkelroten Nelken wirkt mit sonderbarer magischer Gewalt auf mich; unwillkürlich versinke ich in einen träumerischen Zustand und höre dann wie aus weiter Ferne die anschwellenden und wieder verfließenden tiefen Töne des Bassetthorns.

Auch später, im Oktober 1814, spricht er in einer ernsten Rezension über ein Konzert von Bernhard Romberg[1]) über »Die geheime Verwandtschaft von Licht und Ton«. Es zeugt von der gewaltigen Intensität der Hoffmannschen Anlage und seinem festen Glauben an ihre Realität, wenn er fast 90 Jahre, bevor das Studium der Synästhesien begann, bevor Bleuler und Lehmann mit ihrer Lehre hervortraten[2]) und noch Gefahr liefen, verspottet zu werden, mit solcher Entschiedenheit darüber spricht.

Bemerkenswert sind zunächst die ziemlich reichen Beziehungen zwischen Strahlen, Farben, Tönen, Düften, welche H. selbst fand. Ferner ist es interessant zu erfahren, daß seine Synästhesien nicht aus einer primären, sondern einer sekundären Reaktion bestanden, d. h. daß nicht das Anschlagen eines Tones z. B. mit der Vorstellung einer bestimmten Farbe verbunden war, sondern daß nach Reizung oder Überreizung des psychischen Organismus durch Musik später im Ruhestand Farben, Töne usw. in der Vorstellung verbunden wurden. Seine mystische Erklärung des Vorgangs wollen wir auf sich beruhen lassen. Anders steht es mit der Synästhesie von Farbe, Duft und Ton. Sie ist nicht nur primärer Natur, sondern auch durch besondere Eigenschaften präzisiert.

Mit jenen drei Beispielen scheint es mir hinlänglich bewiesen, daß H. in der Tat ein Synästhet war. Jedem Kenner seiner Schriften ist es klar, daß die Kreisleriana mehr sind als poetische Ergüsse, daß sich in ihnen sein ganzes wirkliches Empfinden getreu widerspiegelt und daß vollends die aphoristischen und in kunstloser Form aneinandergefügten »Höchst zerstreuten Gedanken« als Tagebuchblätter zu betrachten sind. Wenn ich also diese drei Bemerkungen vorwegnahm, so geschah es, um einwandfreie Belege für die Anlage unseres Dichters zu geben. Denn was jetzt folgt, sind Zitate aus seinen poetischen Werken, nach denen man wohl zum Teil vermuten kann, daß ein Synästhet sie geschaffen haben muß, die aber doch nicht so vollgültige Beweise sind, wie die obengenannten. Gerade bei einem Dichter wird es immer schwer fallen, wenn keine authentischen Nachrichten vorhanden sind, aus gelegentlichen Bemerkungen in den Werken, deren Reinheit womöglich durch phantastischen Zusatz und sprachliche Gepflogenheit getrübt ist, mit Sicherheit eine Entscheidung zu fällen; denn man kann wohl die Vorstellung von dem Wirken jener Erscheinung haben und sie dichterisch ausbeuten, aber man

---

[1]) Hans von Müller, Hoffmann kontra Spontini, Musik 2, Dez.-Heft, 1907. Im Privatdruck S. 5.

[2]) Eugen Bleuler und Karl Lehmann, Zwangsmäßige Lichtempfindungen durch Schall. Leipzig 1881.

braucht sie nicht wirklich zu empfinden. Ein Beweis dessen ist die Tatsache, daß viele Menschen, die sich mit dem Studium der *audition colorée* abgeben, durchaus nicht synästhetisch veranlagt sind, was im Interesse der objektiven Forschung nur wünschenswert ist.

Je abstrakter die Elemente des Inbeziehungsetzens sind, d. h. je weniger der Ton an sich oder das Licht, der Strahl an sich mit Eigenschaften bekleidet ist, die nicht in seinem Wesen liegen, desto reiner werden die Synästhesien sein.

Ich gebe nun die verhältnismäßig einfachen und durchsichtigen Beispiele und zwar nach der Methode der Kombinatorik, wobei mich allerdings H. zuweilen, was die Vollständigkeit anbetrifft, im Stich läßt, und zwar führe ich des Raumes halber und um Wiederholungen zu vermeiden, nur etwa zwei Beispiele von jeder Kombination wörtlich an und verweise im übrigen auf die Stellen, wo sie zu finden sind:

1. Beziehungen von Ton und Licht.

I. 15. (Gluck.) Schaut die Sonne an, sie ist der Dreiklang, aus dem die Akkorde, Sternen gleich, herabschießen und Euch mit Feuerfaden umspinnen. — Verpuppt im Feuer liegt Ihr da, bis sich Psyche emporschwingt in die Sonne. ... Da fuhren Lichtstrahlen durch die Nacht, und die Lichtstrahlen waren Töne, welche mich umfingen mit lieblicher Klarheit.

I. 41. (Beethovens Instrumentalmusik.) Aber wie blendendes Sonnenlicht strahlt das prächtige Thema des Schlußsatzes in dem jauchzenden Jubel des ganzen Orchesters ...

VII. 61. (D. Kampf der Sänger.) Doch plötzlich leuchtete ein Lied durch die Finsternis, dessen Töne funkelten wie milder Sternenschimmer. Und I. 31, 38, 45 f., 180, 181, 223, 251, 287, 288, 306, 307; II. 14; VI. 82; VII. 26, 252; X. 125, 175; XV. 11, 209.

2. Ton — Farbe.

I. 286 f. (Brief d. K. Kreisler a. d. Baron Wallborn.) Auch hatte ich grade ein Kleid an, das ich einst im höchsten Unmut über ein mißlungenes Trio gekauft, und dessen Farbe in Cis-Moll geht, weshalb ich zu einiger Beruhigung der Beschauer einen Kragen aus E-dur-farbe darauf setzen lassen. Ew. Hoch- und Wohlgeboren wird das doch wohl nicht irritiert haben. Und I. 183 f.

3. Ton — Duft.

I. 26. (Johannes Kreislers musikalische Leiden.) Die Quartblätter dehnten sich plötzlich aus zu einem Riesenfolio, wo tausend Imitationen und Ausführungen jenes Themas geschrieben standen, die ich abspielen mußte. Die Noten wurden lebendig und flimmerten und hüpften um mich her — elektrisches Feuer fuhr durch die Fingerspitzen in die Tasten — der Geist, von dem es ausströmte, überflügelte die Gedanken — der ganze Saal hing voll dichten Dufts, indem die Kerzen düsterer und düsterer brannten — zuweilen sah eine Nase heraus, zuweilen ein paar Augen: aber sie verschwanden gleich wieder.

I. 223. (D. g. Topf.) Die wunderbare Musik des Gartens tönte zu ihm herüber und umgab ihn mit süßen, lieblichen Düften. Und I. 26, 223, 225, 227; II. 280; III. 105; X. 25; XI. 95.

4. Licht — Duft.

VI. 135. (Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde.) Ich wollte sie mit leiblichen Augen erschauen, aber da legte es sich wie eine große dunkelrote Nelke über meine Stirn, und ihr Duft, wie mit brennenden Strahlen den Hauch der Rose wegsengend, betäubte meine Sinne, so daß ein bitterschmerzliches Gefühl mich durchdrang, welches laut werden wollte in tiefklagenden Akzenten. Und I. 251, 254.

5. Ton — Licht — Duft.

I. 121. (Berganza.) Es besitzt jemand ein Stück Land, das die Natur mit ganz besonderem Wohlgefallen im Schoße der Erde mit allerlei wunderbaren Schichten und metallischen Ölen vom Himmel herab aber mit duftigen Dünsten und feurigen Strahlen nährte, daß die schönsten Blumen ihre bunten glänzenden Häupter über das gesegnete Land erheben und ihre mannigfaltigen Wohlgerüche wie in einem jubelnden Choral zum Himmel aufatmend, die gütige Natur preisen.

I. 250. (D. g. Topf.) Das Azur löste sich von den Wänden und wallt wie duftiger Nebel auf und nieder, aber blendende Strahlen schießen durch den Duft, der sich wie in jauchzender kindischer Luft wirbelt und dreht und aufsteigt bis zur unermeßlichen Höhe, die sich über den Palmenbäumen wölbt. Aber immer blendender häuft sich Strahl auf Strahl bis in hellem Sonnenglanze sich der unabsehbare Hain aufschließt, in dem ich den Anselmus erblicke. — Glühende Hyazinthen und Tulipanen und Rosen erheben ihre schönen Häupter und ihre Düfte rufen in gar lieblichen Lauten dem Glücklichen zu: Wandle, wandle unter uns Geliebter, der du uns verstehst — unser Duft ist die Sehnsucht der Liebe — wir lieben dich und sind dein immerdar! — Die goldenen Strahlen brennen in glühenden Tönen: Wir sind Feuer von der Liebe entzündet. — Der Duft ist die Sehnsucht, aber Feuer das Verlangen, und wohnen wir nicht in deiner Brust? Wir sind ja dein eigen!

VII. 53. (Der Kampf der Sänger.) Aber bald war es ihm, als wandele er in den düsteren Gängen eines lieblichen Gartens und die holden Töne einer Musik schlüpften über die Blumenbeete dahin und brächen wie flimmerndes Morgenrot durch das dunkle Laub. Und I. 181, 251.

6. Ton — Farbe — Duft.

I. 222. (Der g. Topf.) Dagegen waren wieder die rosafarbenen und himmelblauen Vögel die duftenden Blumen, und der Geruch, den sie verbreiteten, stieg aus ihren Kelchen empor in leisen lieblichen Tönen, die sich mit dem Geplätscher der fernen Brunnen, mit dem Säuseln der hohen Stauden und Bäume zu geheimnisvollen Akkorden einer tiefklagenden Sehnsucht vermischten.

I. 280. (Kreisleriana.) So z. B. sprach er kurz vor seiner Flucht aus dem Orte viel von der unglücklichen Liebe einer Nachtigall zu einer Purpurnelke, das Ganze sei aber (meinte er) nichts als ein Adagio, und dies nun wieder eigentlich ein lang ausgehaltener Ton Juliens, auf dem Romeo in den höchsten Himmel der Liebe und Seligkeit hinaufschwebe.

7. Licht — Farbe — Duft.

II. 252. (D. Elixiere.) Eine Rose von himmlischer Glut hoch gefärbt, streckte ihr Haupt empor und schaute den Medardus an mit englisch mildem Lächeln, und süßer Duft umfing ihn, und der Duft war das wunderbare Leuchten des reinsten Frühlingsäthers.

8. Ton — Licht — Farbe — Duft.

I. 320 f. (Johannes Kreislers Lehrbrief.) Ich sah den Stein — seine roten Adern gingen auf wie dunkle Nelken, deren Düfte sichtbarlich in hellen tönenden Strahlen emporfuhren.

Wesentlich komplizierter und konkreter sind die folgenden Stellen, die ich mitteile, aber auch aus ihnen wird man ohne Mühe den synästhetischen Grundstock erkennen. Da ist zunächst die eigenartige Verbindung zwischen Ton oder Licht mit einem Empfindungsinhalt kinästhetischer, taktiler und optischer Natur zu erwähnen, ferner die Identifizierung eines Sinneselementes mit einem Objekt (einem

Menschen, Tiere oder Instrumente) oder ganzer Synästhesien mit einem Objekt. Daß hierbei ein Punkt, das Motorische, die lebendige Beweglichkeit, das Unruhige in der Erscheinung, noch mehr als vorher zutage tritt, ist wegen der konkreteren Verhältnisse nicht allzu erstaunlich.

9. Ton — Empfindungsinhalt kinästhetischer Natur.

I. 15. (Gluck.) Ich erwachte von meinen Schmerzen und sah ein großes helles Auge, das blickte in eine Orgel, und wie es blickte, gingen Töne hervor und schimmerten und umschlangen sich in herrlichen Akkorden, wie ich sie nie gedacht hatte. Melodien strömten auf und nieder, und ich schwamm in diesem Strom und wollte untergehn; da blickte das Auge mich an und hielt mich empor über den brausenden Wellen.

II. 14. (D. Elixiere.) Welches namenlose Gefühl durchbebte mich, wenn ich das Rauchfaß schwingend am Hochaltare stand und nun die Töne der Orgel von dem Chore herabströmten und, wie zur brausenden Flut anschwellend, mich fortrissen.

10. Ton — Empfindungsinhalt taktiler Natur.

I. 67. (Don Juan.) Unwillkürlich schlossen sich meine Augen und ein glühender Kuß schien auf meinen Lippen zu brennen: aber der Kuß war ein wie von ewig dürstender Sehnsucht lang ausgehaltener Ton.

XIII. 170. (Der Elementargeist.) Brennende Küsse fühlte ich auf meinen Lippen und diese Küsse selbst waren melodischer Wohllaut des Himmels, in dem ich die Worte vernahm: Könntest du wohl um den Preis meines Besitzes der Seligkeit eines unbekannten Jenseits entsagen?

11. Ton — optischer Empfindungsinhalt.

VII. 82. (D. Automate.) Denn jeder Ton ruhte ja in deiner Brust und mußte ja in meinem Blick erklingen.

VII. 83. (Id.) Der Blick des himmlischen Auges fiel auf mich, und es war, als träfe der Strahl eines Kristalltons meine Brust wie ein glühender Dolchstich, daß ich den Schmerz physisch fühlte, daß alle meine Fibern und Nerven erbebten und ich vor unnennbarer Wonne erstarrte. Und I. 288; III. 30.

12. Licht — optischer Empfindungsinhalt.

VIII. 110. (Der unheimliche Gast.) Da fuhr plötzlich ein brennender Strahl in mein Herz, wie es zerspaltend! ... Der Strahl, der mein Herz durchbohrt, war aber der Blick eines menschlichen Augenpaares, das mich aus dem dunklen Gebüsch anstarrte.

13. Ton — Licht — kinästhetischer Empfindungsinhalt.

I. 16. (Gluck.) Unsichtbare Bande zogen mich hin zu ihr — sie hob ihr Haupt — der Kelch schloß sich auf, und aus ihm strahlte mir das Auge entgegen. Nun zogen die Töne wie Lichtstrahlen aus meinem Haupte zu den Blumen, die begierig sie einsogen. Größer und größer wurden der Sonnenblume Blätter — Gluten strömten aus ihnen hervor — sie umflossen mich — das Auge war verschwunden und ich im Kelche.

VI. 175 f. (Die Bergwerke zu Falun.) ... unzählige holde jungfräuliche Gestalten, die sich mit weißen glänzenden Armen umschlungen hielten, und aus ihren Herzen sproßten jene Wurzeln, jene Blumen und Pflanzen hervor, und wenn die Jungfrauen lächelten, ging ein süßer Wohllaut durch das weite Gewölbe, und höher und freudiger schossen die wunderbaren Metallblüten hervor. Ein unbeschreibliches Gefühl von Schmerz und Wollust ergriff den Jüngling,

eine Welt von Liebe, Sehnsucht, brünstigem Verlangen ging auf in seinem Inneren. »Hinab — hinab zu euch,« rief er und warf sich mit ausgebreiteten Armen auf den kristallenen Boden nieder. Aber der wich unter ihm, und er schwebte wie in schimmerndem Äther.

14. Ton — Licht — optischer Empfindungsinhalt.

III. 21. (D. Sandmann.) Können wir denn das Mädchen anschauen, ohne daß uns aus ihrem Blick wunderbare himmlische Gesänge und Klänge entgegenstrahlen, die in unser Innerstes dringen, daß da alles wach und rege wird?

VII. 82. (D. Automate.) Aber meine inbrünstige Liebe erklang eben in jener Melodie der tiefklagenden Sehnsucht, und unsere Worte, unsere Blicke wurden zu herrlichen anschwellenden Tönen, die wie in einem Feuerstrom zusammenflossen.

15. Ton — Licht — Duft — kinästhetischer Empfindungsinhalt.

I. 289 f. (Kreislers musikalisch-poetischer Klub.) Was rauscht denn so wunderbar, so seltsam um mich her? — Unsichtbare Fittiche wehen auf und nieder, ich schwimme im duftigen Äther. — Aber der Duft erglänzt in flammenden, geheimnisvoll verschlungenen Kreisen. Holde Geister sind es, die die goldenen Flügel regen in überschwenglich herrlichen Klängen und Akkorden.

16. Ton — Objekt.

I. 280. (Kreisleriana.) Endlich gestand er mir, wie er seinen Tod beschlossen und sich in dem nächsten Walde mit einer übermäßigen Quinte erdolchen werde.

XV. 247. (Id.) Ich wollte, irgend ein Roderich schieße mich nur gleich hinterrücks von dem Felsen herab und ich schwämme wie Amandus als Gesang durch den reinen Äther. Und I. 15; VI. 50; XV. 234 f., 235.

17. Duft — Objekt.

VI. 135. (Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde.) Mir war es, als würde ich plötzlich von süßem Rosenduft umwallt, indessen erkannte ich bald, daß der Rosenduft ein holdes Wesen sei, das ich schon längst bewußtlos mit glühender inbrünstiger Liebe umfangen.

18. Ton — Duft — Objekt.

VII. 39. (Der Kampf der Sänger.) Nun rauschten die Akkorde stärker und glühende Düfte wehten daher und Bilder üppigen Liebesglücks flammten in dem aufgegangenen Eden aller Lust.

19. Ton — Licht — Objekt.

I. 321. (Lehrbrief.) In den langen anschwellenden Tönen der Nachtigall verdichteten sich die Strahlen zur Gestalt eines wundervollen Weibes, aber die Gestalt war wieder himmlische herrliche Musik.

X. 123. (Kater Murr I.) Bald erhoben sich aber beide Stimmen auf den Wellen des Gesanges wie schimmernde Schwäne und wollten bald mit rauschendem Flügelschlag emporsteigen zu dem golden strahlenden Gewölk, bald in süßer Liebesumarmung sterbend untergehn in dem brausenden Strom der Akkorde, bis tief aufatmende Seufzer den nahen Tod verkündeten, und das letzte Addio in dem Schrei des wilden Schmerzes wie ein blutiger Springquell hinausstürzte aus der zerrissenen Brust. Und I. 43; VI. 35.

20. Ton — Licht — Farbe — Objekt.

X. 223. (K. Murr II.) Ich weiß es, dicht vor meiner Nase setzt sich ein Teufelskerl von hungrigen Opponenten hin, der nur opponiert des irdischen Gerstenbrotes halber und fragt mich höhnisch: Ob es möglich sei, daß ein Ton dunkelblaue Augen haben könne? Ich führe den bündigsten Beweis, daß der

Ton auch ein Blick sei, der aus einer Lichtwelt durch zerrissene Wolkenschleier hinabstrahle; der Opponent geht aber weiter und fragt nach Stirn, Haaren und Lippen, nach Armen, Händen und Füßen und zweifelt durchaus mit hämischem Lächeln, daß ein bloßer purer Ton mit diesem allem begabt sein könne.

21. Ton — Licht — Farbe — Duft — Objekt.

II. 252. (D. Elixiere II.) »Nicht das Feuer hat gesiegt, kein Kampf zwischen Licht und Feuer. — Feuer ist das Wort, das den Sündigen erleuchtet.« — Es war, als hätte die Rose diese Worte gesprochen, aber die Rose war ein holdes Frauenbild. In weißem Gewande, Rosen in das dunkle Haar geflochten, trat sie mir entgegen. Aurelie, schrie ich auf, aus dem Traume erwachend, ein wunderbarer Rosengeruch erfüllte die Zelle, und für Täuschung meiner aufgeregten Sinne mußt' ich es wohl halten, als ich deutlich Aureliens Gestalt wahrzunehmen glaubte, wie sie mich mit ernsten Blicken anschaute und dann in den Strahlen des Morgens, die in die Zelle fielen, zu verduften schien.

X. 172 f. (K. Murr I.) »Mir war's, sprach Julie weiter, mir war's, ich wandle in einem herrlichen Garten, in dem unter dichtem dunklem Gebüsch Nachtviolen und Rosen durcheinander blühten und ihr süßes Aroma in die Lüfte streuten. Ein wunderbarer Schimmer wie Mondesglanz ging auf in Ton und Gesang, und wie er die Bäume, die Blumen mit goldnem Strahl berührte, bebten sie vor Entzücken, und die Büsche säuselten und die Quellen flüsterten in leisen sehnsüchtigen Seufzern. Da gewahrte ich aber, daß ich selbst der Gesang sei, der durch den Garten ziehe, doch so wie der Glanz der Töne verbleiche, müsse ich auch vergehen in schmerzlicher Wehmut!«

Wenn ich zum Schluß noch einer Erscheinung bei Hoffmann gedenke, so geschieht es, weil sie trotz scheinbarer Verschiedenheit doch einige Berührungspunkte aufzuweisen hat. In einer seiner genialsten poetisch-musikalischen Skizzen, »Kreislers musikalisch-poetischer Klub«, hat Hoffmann eine Anzahl Tonarten mit ganz bestimmten Gefühls- und Vorstellungskomplexen verbunden und so die Tatsache, daß jede Tonart ihren Charakter hat, auf eine präzise und persönliche Art dargestellt. Ich hebe nicht alle in Betracht kommenden Stellen heraus, sondern gebe nur die beiden Äußerungen über B-Dur und F-Dur, von denen schon Adolf Bernhard Marx, der gründliche Kenner und richtige Beurteiler Hoffmanns als Musiker, bemerkt[1]: »B-Dur und F-Dur können nicht wohl in treffenderen Bildern dargestellt werden als hier von Hoffmann. Ich darf jedem überlassen, sich in diese Charakterphantasie hineinzufühlen und -zuhören und was vielleicht in ihr nur Schärfe und Überreizung des Dichters war, zu sondern.«

Die beiden Stellen heißen:

I. 290 f. B-Dur (accentuato).

— Welch lustiges Leben in Feld und Wald in holder Frühlingszeit; — Alle Flöten und Schalmeien, die Winters über im staubigen Winkel wie zum Tode erstarrt lagen, sind wach worden und haben sich auf alle Lieblingsstückchen besonnen, die sie nun lustig trillerieren, gleich den Vögelein in den Lüften.

F-Dur.

Ha, wie geht das Herz dir auf in Sehnsucht und Liebe, wenn ich dich voll glühendem Entzücken mit Melodien wie mit liebenden Armen umfasse. — Du magst nicht mehr weichen von mir; denn jene geheimen Ahnungen, die deine

[1]) In Ed. Jul. Hitzig, E. T. A. Hoffmanns Leben und Nachlaß, Stuttgart 1839 III, S. 89.

Brust beengten, sind erfüllt. Der Ton sprach wie ein tröstendes Orakel aus meinem Inneren zu dir!

Der Reichtum der Beispiele synästhetischen Charakters aus den Werken E. A. T. Hoffmanns ist mit den angeführten Stellen noch nicht erschöpft; aber diejenigen, die etwa noch beigebracht werden könnten, haben solche unklaren und verwischten Beziehungen zur Synästhesie, daß nur das subjektive Gefühl des Verfassers in ihnen Anklänge daran finden könnte. Sie sind infolgedessen hier weggelassen worden.

Will man nun aus dem vorliegenden Material Schlüsse auf die psychischen Eigenschaften Hoffmanns ziehen, so wird man zwar nicht das Wesen seiner Person erkennen, ebensowenig wie man das aus der Handschrift tun kann, sondern es einer gründlichen Analyse, in der dieses wie jenes nur Gesichtspunkte sind, überlassen müssen, die Individualität nach allen Richtungen und einwandfrei aufzudecken; aber man wird zu seiner Freude bemerken, daß das Material wenigstens auf einige Probleme hinzuweisen vermag.

Durch einen einfachen Überblick kann man erkennen, welche Punkte in den Beispielen vorkommen, und wie sie sich ihrer Menge nach verteilen. Der Ton, das Licht, beziehungsweise der Lichtstrahl, die Farbe, der Duft, Empfindungsinhalte der verschiedensten Art und Vorstellungsinhalte von Objekten sind es, die miteinander synästhesiert werden, und zwar nimmt der Ton in der Häufigkeit des Vorkommens die beherrschende Stellung ein, nach ihm folgt in längerem Abstand das Licht, darauf merkwürdigerweise der Duft, schließlich folgen die Farben und die einzelnen Empfindungsinhalte. Die Objekte müssen wir hier ausschalten, weil ihre Beziehungen zu den oben genannten noch andere sind als bloß synästhetische. Nach dem obigen zu urteilen hat also Hoffmann, populär ausgedrückt, einen lebhaften Sinn für Klänge gehabt, für die Unterscheidung von Hell und Dunkel, auffallenderweise eine gewaltige Intensität der Geruchsvorstellung, was im allgemeinen ziemlich selten zu sein scheint, eine gewisse Sensibilität der Empfindung und schließlich einen nicht geradezu auffallenden Farbensinn, der aber doch stark genug sein mußte, um in jenen Erscheinungen auftreten zu können; oder psychologisch ausgedrückt: Hoffmann gehörte vorwiegend dem auditiven Typus an und zwar besonders für die klangliche Seite, der Schwerpunkt seiner optischen Empfindlichkeit lag mehr auf der Unterscheidung von Hell und Dunkel und weniger auf dem Erfassen der Farben, und die olfaktorische Vorstellung war verhältnismäßig intensiv; die Tatsache, daß Empfindungsinhalte mit Ton, Licht usw. verbunden waren, erlauben nur den vagen Schluß, daß die Reize von außen mit stark gefühlsbetonten Reaktionen verbunden gewesen sein mußten. Übersetzen wir uns jene abstrakten Thesen in konkrete Bilder, so müssen wir behaupten, daß Hoffmann in erster Linie musikalisch und zwar weniger für Rhythmus und Melodie als für den Klang begabt war, daß seine Fähigkeit für bildende Kunst sich mehr zum Zeichnerischen hinwandte als zum Malerischen und — von dem Olfaktorischen, wofür die Biographie auch keine Belege bietet, wollen wir absehen — daß er im täglichen Leben äußerst reizbar gewesen sein muß, daß aber alle Teile zusammen wertvolle Bestandteile dichterischen Schaffens bilden. Und in der Tat, wenn man alle Seiten des psychischen Organismus Hoffmanns durchgeht, wie es auf Grund einer genauen psychologischen Analyse möglich ist, treffen alle Vermutungen zu. Einen Teil der Eigenschaften habe ich schon oben genannt; für die außerordentliche Reizbarkeit führe ich nur die Tatsache an, daß unser Dichter, als der Verleger Kunz sein empfindliches Ohr durch schlechten Gesang verletzte, ihm einfach ein Glas Wasser ins Gesicht goß [1]. Da das Moto-

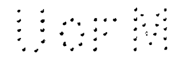
[1] Z. Funk (= C. F. Kunz), Leipzig 1836, I, S. 28 ff.



rische in den Vorstellungsbildern eine große Rolle spielt — denn nur selten stehen seine Vorstellungsinhalte still, sie kreisen, schwingen, wallen auf und nieder, kurz machen den Eindruck, als ob sie in steter Vibration begriffen sind —, wird man einen entsprechenden Einschlag des motorischen Typus bei Hoffmann vermuten. Auch hierfür finden sich ausreichende Belege.

Aus der zweiten Notiz haben wir entnommen, daß die Synästhesien zwischen Farben, Tönen und Düften sekundärer Natur sind. Daß er indessen auch primäre Synästhesien zwischen Farben und Tonarten gehabt hat, beweist die Stelle I. 286; sonst könnte er nicht ohne weiteres von einer Cis-moll- und E-Dur-Farbe des Tuches sprechen; offenbar hat er hiermit ganz bestimmte Vorstellungen zwar nicht von Farbe, sondern, wie ich glaube, von Nuancen, also Helligkeitsunterschieden, verbunden.

Im übrigen machen fast sämtliche Beispiele den Eindruck, als ob sie in künstlerischer Ekstase entstanden sind — manche von ihnen, so z. B. I. 26, haben ein fast halluzinatorisches Aussehen —, so daß wir vermuten müssen, daß im normalen gleichförmigen Leben Hoffmann wenig von der Wirkung der Synästhesien spürte, was auch aus der zweiten Stelle hervorgeht.



Besprechungen.

Broder Christiansen, Philosophie der Kunst. gr. 8°. 348 S. Hanau 1909. Verlag von Clauß und Feddersen.

Es ist ein durchaus merkwürdiges Buch, das uns der Autor hier vorlegt, — bemerkenswert in der Fülle feinsinniger Analysen, vorzüglicher klärender Definitionen und prägnanter Terminologie, jedoch eher verwirrend in seinem Versuch der Grundlegung und zum Teil auch in der Deutung konkreter Kunstphänomene, wie des Impressionismus. Christiansen stellt im Vorwort sein Ziel fest: Prinzipienerkenntnis und Tagesfragen in wechselseitiger Beleuchtung zu verknüpfen, — sicher eine weitsichtige und fruchtbare Aufgabenstellung. Schon wegen dieser Bemühungen um die Grundlagen, verbunden mit feinsinnigem Kunstgefühl, besonders für bildende Kunst und Musik, gehört sein Werk zu der Art Bücher, die für die moderne Ästhetik am meisten nottun. Christiansen hat bereits in einer Arbeit über das Urteil bei Descartes und in dem Büchlein »Erkenntnistheorie und Psychologie des Erkennens« seine Schärfe als Logiker bewiesen. Umsomehr erstaunt es, daß das eigentlich grundlegende Kapitel »die Autonomie der ästhetischen Werte« entschieden mißlungen ist. Zu einer Begründung ästhetischer Allgemeingültigkeit gelangt Christiansen, trotzdem er sich vor groben Irrwegen hütet, auf seinem Wege ebensowenig, wie ein in sich haltloser Relativismus. Und zwar hat der Begriff der Autonomie bei ihm mehr Verwirrung als Klärung gebracht. Streift er auch bisweilen den Kern dieser Frage — die Scheidung dessen, was zum ästhetischen Wert gehört, von dem, was sich heteronom als Maßstab aufdrängt —, und taucht im Verlauf der Untersuchung auch die autonome Geltung des Ästhetischen gegenüber dem empirischen Objekt auf, so läuft die Frage nach dem Autonomen bei ihm doch glatt auf die Frage nach dem Gegensatz von autoritativem und selbstgefundenem Urteil hinaus. Nur das eigene und eigenste Urteil ist daher autonom und — muß individualgültig bleiben, da der Akzent auf der Art des Findens liegt. Die Frage ist vom sachlichen in das psychologische Gebiet hinübergebracht. Nur durch eine verkünstelte »Triebpsychologie«, die das Problem nicht vorwärts bringt, sucht Christiansen wiederum eine Art »zufällige« Allgemeingültigkeit des Ästhetischen aufzuzeigen. Der Grundfehler dieser Erörterungen ist, daß Christiansen im Grunde nicht von der Faktizität des Urteilens loskommt und daher keinen Wertmaßstab begründen kann, den er doch anderseits voraussetzen muß und in der Folge auch anwendet.

Sowie sich jedoch Christiansen dem Begriff des ästhetischen Objekts nähert, treten seine besten und tiefsten Gedanken zu Tage, — Gedanken, deren Fruchtbarkeit durch seine Einzelanalysen bewiesen werden. Dieses Kapitel könnte der modernen Ästhetik vielfach zur Klärung dienen. Die Erkenntnis der immanent teleologischen Struktur des Kunstwerks gibt ihm Richtpunkte zur Herausfindung und Gliederung des Wesentlichen. Unbefangen bringt Christiansen den wichtigen Begriff des Telos und des Teleologischen hinein, der so strittig in seiner Deutung ist und wohl nur von Anhängern idealistisch-kritischer Richtung unmißverständlich ge-



würdigt werden kann. Zwar was Christiansen im ersterwähnten Abschnitt vom ästhetischen Objekt sagt — daß es etwas im Subjekt sei und bei den verschiedenen Betrachtern des Kunstwerks nicht ohne weiteres gleich —, das klingt völlig psychologisch und nützt wenig, um denjenigen Begriff des ästhetischen Objekts festzulegen, von dem in den übrigen Teilen des Buches die Rede ist. In der Folge unterscheidet er an jedem Objekt Element, Koordinationsformen und Kategorien. Diese Momente und Synthesen werden nachher wichtig bei der Besprechung der teleologisch orientierten Synthesen des Bildes, mit all den Hindernissen, die die Gewohnheit der notwendigen Vollziehung neuer Synthesen entgegentürmt. — Christiansen weist bei der Besprechung der Elemente auf die Tatsache hin, daß das Material des Kunstwerks nicht gleichgültig für die Objektsynthese sei — was namentlich in bildender Kunst und Lyrik nachweisbar. In die Frage der Elemente gehört auch die Bedeutung des Gegenständlichen. Christiansen ist geneigt, dem Gegenständlichen eine durchaus positive, mitwirkende Rolle im ästhetischen Objekt zuzuweisen — meiner Ansicht nach nicht ohne daß er dabei über die Grenzen des eigentlich Ästhetischen hinausgeht. Denn der ästhetische Beitrag des Gegenständlichen kann sich doch wiederum nur auf die Gestaltung seiner formalen Faktoren beziehen, wenn überhaupt ästhetisch gewertet werden soll — also auf etwas, was eben nicht in das Adiaphoron des Gegenständlichen fällt. Jedenfalls ist dieser Streit über Form und Inhalt hier scharfsinnig und eingehend behandelt. — In einem gewissen Gegensatz zur ästhetischen Hineinbeziehung des Gegenstandes steht bei Christiansen, daß er die Gegenstandslosigkeit der Musik stark betont, ja, sie als Paradigma hinstellt und auf ihren Wert für die Erkenntnistheorie der Ästhetik ausdrücklich hinweist, da sie völlig fernab vom empirischen Gegenstand sich entfalte. Christiansen ist hier von bewundernswerter Festigkeit gegenüber dem verwirrenden Gerede von Programmmusik und Gefühlsausdruck. Er zeigt — auch in anderer Hinsicht —, daß stets nur Analogie, nie Abbild oder Ausdruck von psychischen Gefühlen im ästhetischen Objekt stattfindet, durch das Tertium des »Stimmungsgehaltes«. Die »Stimmungsimpression« ist die metaphysische Resultante der sinnlichen Komponenten, sofern diese in bestimmter Weise formal teleologisch angeordnet sind. Der Ausdruck »Stimmungsimpression« scheint mir nicht glücklich gewählt, weil trotz vorsichtiger Verwahrungen des Autors leicht etwas zu »Billiges« mit dem Wort verknüpft werden kann.

Eingehend beschäftigt sich Christiansen mit dem Nachweis, daß nicht Phantasieausmalungen in bildender und redender Kunst das Wesentliche, Angeregte sind, — denn sie sind individuell und nicht fixiert; fixiert wird nur die allgemeine Stimmungsimpression und die Objektanweisung, und nur das künstlerisch Fixierte ist ästhetisch gültig. Die Phantasie soll nicht erst Rembrandtsche Radierungen farbig ergänzen, um ein ästhetisches Objekt zu erhalten.

Außerordentlich fein sind Christiansens Bemerkungen über den ästhetischen Wert der »Differenzempfindungen« als Abweichung von der Norm einer Zeit oder eines Landes. Dies ist der Grund, weswegen wir z. B. fremdsprachliche Lyrik nicht in ihrer letzten Bedeutung würdigen können, oder an alten Stilen schwer unterscheiden, was differenzierte, zur Natur distanzierte Kunst, oder naturalistische Übernahme ist. Sicher ist auch unser Bild von einer Zeit durch ihre Kunst gefärbt: wir nehmen Abstandswerte für normale Werte und konstruieren uns so ein ästhetisch stilisiertes Bild jener Zeit.

Die Koordinationsform des Ästhetischen ist für Christiansen die sukzessive Verschmelzung, eine Zusammenordnung zu teleologischen Einheiten mit Dominanten, die wir finden und verstehen müssen, mit »Abstraktionen« von empi-

rischen oder habituellen Synthesen, die wir vollziehen müssen, um einem Kunstwerk gerecht zu werden. Mir scheint, als ob hier zum ersten Male Dinge ausgesprochen worden sind, die dem Verständnis der Struktur des Ästhetischen wesentlich vorwärtshelfen; wenigstens hielt Rezens. diese Gesichtspunkte, deren Fruchtbarkeit sich leicht nachprüfen läßt, stets für sehr wichtig. — So enthält dieser Abschnitt für das ästhetische Objekt den Schlüssel zum Verständnis der weiteren Analysen des Buches. — Als Kategorie bezeichnet Christiansen die teleologische Verknüpfung. Die versprochene Erläuterung des Begriffs der ästhetischen Kategorie bleibt leider unausgeführt. Dagegen tritt die unselige Triebtheorie wieder ein und setzt als Sinn des Ästhetischen den »Schein einer Triebentfaltung«. Trotz Abwehr illusionistischer Deutung ist diese alte Scheintheorie, auch neumodischer frisiert, höchst unbefriedigend, schon weil sie in jedem Fall nur ein negatives Kriterium geben kann.

In den Erörterungen über Stil ist der Nachweis der Wechselwirkung von Individual- und Zeitstil interessant, ebenso der verschiedene Stilausdruck in reiner und angewandter Kunst. Der Stil wird im wesentlichen auf Affinität von Stimmungsqualitäten zurückgeführt.

Eine Reihe wichtiger Unterscheidungen gibt der Abschnitt über Kunstverständnis und Kunstkritik. Vor allem wird ästhetische und empirische Anschauung reinlich geschieden: »daß ein verschiedenes Interesse sie leitet, bestimmt die Differenz«. Schon Konrad Fiedler hat seinerzeit ingrimmigst auf diese Differenzen hingewiesen und daraus die Eigenrechte der Kunst hergeleitet. Daß um diese Darlegung der Eigenrechte der Impressionismus ein besonderes Verdienst hat, erkennt Christiansen an. Um so erstaunlicher ist es, daß er sowohl in der Scheidung von Malerei und Zeichnung, wie in den Erörterungen über Impressionismus diese Freiheit vom empirischen Objekt und seiner Dreidimensionalität nur der Zeichnung zuerkennt, den Impressionismus aber als dem Wesen der Tafelmalerei zuwidergehend behandelt, ja, ihn sogar als eine Art »natürliches Chaos« hinstellt, das uns, ebenso wie die Natur, nur Eindrücke und keine Normen gebe. Als ob der Impressionismus ohne Ausleseprinzip wäre! Als ob die Tafelmalerei an die Darstellung des Dreidimensionalen gebunden wäre (Christiansen führt immer wieder die Bedeutung des »vertiefenden und vertieften Rahmens« an, der in die Dreidimensionalität des Geschauten einführe)! Als ob reine Farbe und Fläche nicht gerade in der Malerei eine bedeutsame Stellung beanspruchen können! Gerade Christiansen empfindet die »Störung« der Farbe durch Raumklärung, Plastizität und »Gegenstandswirkung« sehr deutlich. Wir begegnen hier einer Reihe von Dogmen, voran das Dogma von dem Impressionismus als Darstellung des Momentanen. Dies psychologische Moment — nämlich daß wir die »reine Impression« leichter beim bloßen flüchtigen Hinschauen und beim nicht als »Gegenstand« Interpretierten haben — wird systematisch ausgebeutet und ausgedeutet. Sicher sind die Probleme, die uns der Impressionismus nahe gerückt hat, nicht die einzigen. Nachdem die rein ästhetische Synthese statt der empirischen Objektsynthese in den Vordergrund gestellt ist und nachdem am empirischen Gegenstandssehen in der Malerei sozusagen eine Warnungstafel »Verbotener Weg« angebracht ist, ist der Drang nach einer nicht naturalistischen Gegenstandsform, nicht im Sinn impressionistischer Auflösung, sondern formal abgewogener Linien- und Ausdruckskraft, wach geworden — ich erinnere an die interessanten Bestrebungen von Henri-Matisse und sein Programm. Aber die Bedeutung der »reinen Impression« auf die Zeichnung beschränken, heißt eine Reihe von Möglichkeiten fruchtbarster Art, ja die Grundlage des Malerischen aus der Malerei verbannen. Das Dogma von der zweidimensionalen Zeichnung und der

dreidimensionalen Malerei läßt sich den lebendigen Tatsachen gegenüber nicht halten.

Im übrigen bietet Christiansens Werk in seiner Verbindung von ausgebreitetem Kunstverständnis und scharfem gründlichem Denken eine Fülle von Anregungen.

Frankfurt a. M.

Lenore Ripke-Kühn.

Ernst Meumann, Einführung in die Ästhetik der Gegenwart. Quelle & Meyer, Leipzig 1908. (30. Bd. von »Wissenschaft und Bildung. Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens«. Herausgegeben von Privatdozent Dr. Paul Herre.) 8°. 151 S.

Aus dem Charakter der Sammlung, für die die vorliegende Darstellung der Ästhetik bestimmt war, erwuchs dem Verfasser die äußerst schwierige Aufgabe, in eng begrenztem Raum gleichzeitig wissenschaftlich und allgemeinverständlich ein so ungeheures Gebiet wie das der gesamten ästhetischen Wissenschaft zur Darstellung zu bringen. — Wenn ihm diese Aufgabe gelungen ist, so verdankt der Verfasser dies außer seiner einfachen, klaren Gedankenführung wesentlich der weisen Auswahl und Verteilung des Stoffes: die eigentliche Lösung der ästhetischen Probleme nämlich hat sich Meumann für eine weitere, als »System der Ästhetik« schon angekündigte, Publikation in dieser Sammlung zurückgestellt. In dem vorliegenden 1. Bändchen bereitet er nur für diese Darstellung des Systems vor. Nun aber nicht in der Weise, daß er etwa mit Begriffsbestimmungen und allgemeinen methodischen Untersuchungen begönne, sondern er entwickelt die Grundbegriffe, Methoden und Hauptprobleme aus einem Überblick über die gesamte Forschungsarbeit selber. Und er beschränkt sich dabei auf die Diskussion der Bestrebungen der Gegenwart, weil er der Überzeugung ist, daß in ihr alle die verschiedenen Tendenzen der Vergangenheit, soweit sie lebenskräftig sind, zusammenfließen und zur Wirksamkeit und Entwicklung gelangen. Über diese Arbeiten der Gegenwart aber berichtet er nicht etwa rein historisch referierend, sondern behandelt sie, um der Vorbereitung des Verständnisses des »Systems der Ästhetik« zu dienen, kritisch. Und indem er mit ruhiger Objektivität die verschiedenen Richtungen uns vorführt, die die Forschung eingeschlagen hat, entwickelt sich vor unseren Augen wieder und wieder das eigenartige Schauspiel, wie in den mannigfaltigsten, scheinbar sich ausschließenden Auffassungen und »Theorien« fast immer ein richtiger Kern steckt. So weiß Meumann also sich von Einseitigkeit freizuhalten und hat auch sichtlich das gerade für ein derartiges Unternehmen wie das vorliegende so unerläßliche Bestreben, allen wissenschaftlichen Richtungen gerecht zu werden.

Seine naturgemäßen Grenzen findet dies in dem philosophischen Grundstandpunkt des Verfassers, den wir übrigens nicht teilen und der ein ausschließend empirischer ist, derart, daß er S. 38 sagt: »wenn eine philosophische Ästhetik (,in dem Sinne eines Systems allgemeiner ästhetischer Urteile oder gar eine Metaphysik des Schönen') möglich ist« — eine Frage, die er »offen lassen« will — so könne »sie sich nur auf dem Unterbau einer empirischen Ästhetik erheben«. Durch eben diese Beschränkung aber auf die empirische, der Auffassung des täglichen Lebens relativ näher stehende, Ästhetik war es ihm sicherlich allein möglich, in dieser »Einführung« ein auch dem Unvorbereiteten durchgehends verständliches Werk in die Hand zu geben, das durch die außerordentlich reichhaltige Literaturangabe noch besonders wertvoll wird.

Die Gliederung des Inhaltes geht aus dem Standpunkt hervor, den er einnimmt. »Da die heutige Ästhetik — wie er S. 38 f. betont — durchaus empirischen Cha-

rakter trägt im Gegensatz zu der spekulativen und konstruktiven Ästhetik früherer Zeiten«, so sieht er in G. Th. Fechner den Begründer der heutigen Ästhetik und widmet ihm und seiner »unmittelbaren Nachwirkung« die beiden ersten der acht Abschnitte, in die das Buch zerfällt, während er den vorangehenden Bemühungen um die Ästhetik, die für ihn eine wesentlich nur historische Bedeutung haben, nur eine wenige Seiten umfassende »Einleitung« gewährt. Die beiden folgenden Abschnitte charakterisieren sodann die »Hauptrichtungen und die Grundprobleme der gegenwärtigen Ästhetik« und den Zusammenschluß derselben zu der »Einheit« des Forschungsgebietes. »In dem ästhetischen Tatsachengebiet,« sagt er S. 37 f., »haben wir es nicht bloß mit einer besonderen Art von Bewußtseinsvorgängen zu tun, wie die psychologische Ästhetik annimmt, sondern mit einem eigenartigen Verhalten des Menschen zur Welt, das nach seiner subjektiven und objektiven Seite hin von der wissenschaftlichen Ästhetik in gleicher Weise gewürdigt werden muß und das wir in seiner Eigenart von dem erkennenden und dem praktischen und sittlichen Verhalten des Menschen zur Welt durch bestimmte Merkmale zu unterscheiden und abzugrenzen haben«. Aus dieser Formulierung ergibt sich nun eine vierfache Aufgabe der Ästhetik, deren Behandlung zu einer Gliederung in vier weitere Abschnitte führt: 5. »Die Psychologie des ästhetischen Gefallens«. 6. »Die Psychologie des künstlerischen Schaffens«. 7. »Die ästhetische Betrachtung der Kunst«. 8. »Die ästhetische Kultur«.

Durch dieses ausdrückliche Einbeziehen der ästhetischen Kultur in das Forschungsgebiet der Ästhetik folgt der Verfasser übrigens dem von Dessoir eingeschlagenen Weg, dem er auch sonst unter den heutigen Ästhetikern in seinen Anschauungen und seiner Forschungsweise am nächsten stehen dürfte.

Um das Bestreben nach Vollständigkeit zu charakterisieren, das den Verfasser leitet, wollen wir noch hervorheben, daß er, da »die wissenschaftliche Behandlung« des letzten dieser Probleme (der »allgemeinen Durchdringung unseres ganzen Lebens mit einer schönen Form«) noch sehr »darniederliegt«, sich hier sogar mit den praktischen Bemühungen beschäftigt, »die auf die Verwirklichung des Ideals einer ästhetischen Kultur«, als auf die »ästhetische Erziehung des einzelnen wie der Gesellschaft« ausgehen, und daß hier die Bestrebungen des »Dürerbundes«, die Ziele der »Hamburgischen Hausbibliothek«, die Belebung des Dilettantismus, die künstlerische Gestaltung der Umgebung des einzelnen usw. zur Sprache kommt.

Halle a. S.

Waldemar Conrad.

Wolf Dohrn, Die künstlerische Darstellung als Problem der Ästhetik. Untersuchungen zur Methode und Begriffsbildung der Ästhetik mit einer Anwendung auf Goethes Werther. Bd. X der Beiträge zur Ästhetik. Herausgegeben von Theodor Lipps und Richard Maria Werner. Hamburg u. Leipzig, Verlag von Leopold Voß, 1908. gr. 8°. 232 S.

Das Buch zeugt von einer Vereinigung ungewöhnlichen Scharfsinns mit echtem, liebevollem Kunstverständnis. Es zeigt daher in der Darstellung Schärfe und Prägnanz und überrascht überdies oft durch den Reichtum des sprachlichen Ausdrucks, der dem Verfasser zu Gebote steht.

Im übrigen sagt das Vorwort nicht ganz mit Unrecht, daß die Arbeit »mehr ein Versuch als ein Ergebnis« sei. Dies ist richtig insofern sie erstens mehr Anregungen enthält als gesicherte Ergebnisse allgemeiner Natur, und insofern sie zweitens kein wohlproportioniertes Ganze ist.

Sie geht nämlich darauf aus, »neben eine allgemeine Ästhetik eine individuali-

sierende Ästhetik zu stellen«. Daher sind erstens ihre Ergebnisse, soweit sie dieser individualisierenden Ästhetik angehören, also sich — wie der Titel andeutet — mit der Analyse von Goethes Werther beschäftigen, nicht allgemeiner Natur. Anderseits aber bedurfte nun eine solche Analyse einer großen Anzahl allgemeiner Vorbegriffe; und überdies sollte das Ziel und der Sinn solcher individualisierenden Ästhetik allgemein begründet werden. So ergab sich einem gewissenhaften Bestreben, diese Aufgaben zu erfüllen, die Notwendigkeit weit- und tiefgreifender Untersuchungen allgemeiner Art, die als das Fundament oder doch die Vorarbeit für ein umfassendes ästhetisches Werk anmuten und die in jene vereinzelte Detailuntersuchung des »Werther« auslaufen zu sehen, den Leser etwas unbefriedigt läßt. — Ein Tadel, dem jedoch die Spitze dadurch abgebrochen ist, daß sich der Verfasser des Mangels wohl bewußt ist — wie Vorwort und Schlußbetrachtung ausspricht.

Was nun das Ziel — die Individualästhetik — anbetrifft, so hat wohl auch schon anderen derartiges vorgeschwebt. Dessoir erwähnt Richard M. Meyers Aufsatz »Über das Verständnis von Kunstwerken«, vor allem aber sehr charakteristische Äußerungen von Sainte-Beuve und Walter Pater [1]). — Dessoir selbst schließt indessen »Kunstbetrachtung und Kunstkritik«, die allerdings »etwas für die Bildung und Genußfähigkeit der Individuen« »leisten«, ausdrücklich »von der reinen Wissenschaft« aus. Und ich bin nicht sicher, ob er sich durch das vorliegende Buch überzeugen lassen wird, daß es für die Wissenschaft wünschenswert wäre, daß jedes (alte und neu erscheinende) künstlerisch wertvolle Werk in der Weise wie hier der Werther zergliedert werden sollte, — was doch konsequentermaßen das Ideal solcher Individualästhetik sein müßte, der »das Einzelgebilde in seiner Fülle und faktischen Unendlichkeit Selbstzweck« ist. Fast noch mehr allerdings ist mir zweifelhaft, ob eben dies wirklich für die »Bildung und Genußfähigkeit der Individuen«, für das allgemeine Kunstverständnis wünschenswert und für die produzierenden Künstler selbst ein Ideal wäre. Unzweifelhaft aber ist mir, daß das Interesse fast aller Leser bei diesem der Individualästhetik angehörenden Abschnitt über Goethes Werther nach einer Reihe dieser Briefanalysen erlahmen wird. Es wird im allgemeinen bei einem jeden nur so lange vorhalten, als er die Empfindung hat, prinzipiell Neues zu erfahren, oder als ihm doch deutlich eine weitere Sicherung und Klärung des gemeinten Allgemeinen zuteil wird. Das Weitere neigt er dazu zu überschlagen und es als Analysensammlung anzusehen, die man gelegentlich einmal bei der Suche nach einem Beispiel heranzieht. — Also in dem Gedanken einer Individualästhetik in diesem Sinne sehe ich nicht die Bedeutung des Buches. Aber dieser hier hervorgehobene Grundgedanke birgt in Dohrns Darstellung noch ein anderes in sich.

Dohrn scheidet nämlich (im 1. Abschnitt des ersten »Zur Theorie einer individualisierenden Ästhetik« sich betitelnden Teiles) den »ästhetischen Gegenstand« als das genossene Kunstwerk von dem »künstlerischen Gegenstand« als dem geschaffenen, zur ästhetischen Wirkung bestimmten, kurz dem »wirkenden« Kunstwerk. Und er ist der Meinung, daß die bisherige Ästhetik sich fast ausschließlich dem ersteren zugewandt hat, während die individualisierende Ästhetik sich speziell mit dem letzteren zu beschäftigen hat. »Diesen Untersuchungen fehlt aber die tiefere phänomenologische Begründung. Vor allem wäre das Verhältnis des ästhetischen und künstlerischen Gegenstandes noch genauerer Untersuchung bedürftig.« Diese Kritik können wir der »Schlußbetrachtung« des Verfassers selbst entnehmen. Und ich kann auch hier nicht leugnen, daß er die Schwächen seines Werkes richtig er-

[1]) Vgl. Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft S. 7 und 58, Anmerkung 2.

kannt hat. Denn ich glaube, daß er durch solche genauere Untersuchung zu einem doch nicht unwesentlich anderen Ergebnis gekommen wäre. Ich werde versuchen, dies an anderer Stelle nachzuweisen, zum Teil geht es auch schon aus meinen Studien über den »ästhetischen Gegenstand« [1]) hervor. — Jedenfalls ist es bedeutsam, daß sich der Verfasser völlig klar bewußt ist, daß er »Kausalrelationen« (nicht nur voraussetzen, sondern speziell auch) untersuchen will, nämlich: »die im Objekt gelegenen Ursachen des Soseins eines ästhetischen Erlebnisses« (S. 8).

Wenn daher der Verfasser im 2. Abschnitt (dieses Teiles) »Über den ästhetischen Formbegriff« handelt und in sorgsamster »phänomenologischer« Analyse die »Form« dem »Inhalt«, »Stoff als Sujet« und dem »Material« gegenüberstellt, so geschieht es unter diesem Gesichtspunkt: um späterhin die so gewonnenen und geklärten Begriffe für die Erklärung gewisser beabsichtigter Wirkungen eines individuellen Kunstwerkes, hier also des »Werther«, zu verwenden. Aber diese Abschnitte dürften, trotzdem es sich um die häufigsten ästhetischen Termini handelt, durch die Prägnanz ihrer Darlegungen einen selbständigen Eigenwert besitzen. — Dasselbe gilt von den folgenden Abschnitten. Ob die im »3. Abschnitt« bevorzugte Fassung des Begriffes der »künstlerischen Darstellung« sich wird halten können und nicht doch etwas sprachwidrig ist, ist mir zweifelhaft. Aber von unbedingtem Wert sind sodann wieder die beiden, den »zweiten Teil« bildenden Abschnitte »Zur Psychologie des Wortverständnisses« und »Zur Psychologie der Dichtungsformen«, die als Bestandteile einer Theorie der »Poetik« des näheren die Analyse des Werther vorzubereiten dienen.

Wir lernen in ihnen insonderheit den charakteristischen Unterschied der dramatischen gegenüber der epischen und lyrischen Auffassung kennen, der auf der doppelten Funktion der Sprache als Ausdrucks- und Mitteilungsmittel beruht. Im Drama nämlich herrscht — so führt Dohrn aus — ebenso wie in der Lyrik, aber im Gegensatz zu der erzählenden Epik, die Ausdrucksfunktion vor; und zwar so, daß die Worte des Dramas stets aufzufassen sind als Äußerungen eines bestimmten Individuums, eines »Charakters«, während die Worte der Lyrik einem Ich zugeschrieben werden, das keine Vergangenheit und keine Zukunft, keinen Stand und keinen Namen besitzt, sondern »nur — besser ‚vorwiegend' — in der sinnvollen Klangwelt der Wortzusammenhänge« »lebt«; so also, daß die Worte hier größere Selbständigkeit (gegenüber dem äußernden Ich) besitzen und in höherem Maße selbst Träger der Stimmungen sind.

Auch dieser sehr fein durchgeführten Charakterisierung der fundamentalen Sprach- und Dichtungsformen dürfte ein unbedingter Eigenwert zukommen. Im Zusammenhange des Buches aber sollen sie insonderheit dann zur Vorbereitung des Nachweises dienen, der den Kernpunkt der Wertheranalysen, also des letzten, individualästhetischen Teiles des Buches bildet: des Nachweises von der »dramatischen Grundstruktur des Werther«. Daß dieser Nachweis dem Verfasser in dem Sinne der vorher angedeuteten Definition des Begriffs »dramatisch« gelungen ist, ist zweifellos: die Werther-Briefe sind nicht episch erzählend, sondern impulsiv äußernd und geben sich als Äußerungen einer wohlcharakterisierten Persönlichkeit, an deren tragischem Schicksalsverlauf das ganze, volle Interesse des Lesers haftet.

Aber trotz alledem: Würde irgend jemand, der den »Werther« — und sagen wir einmal von Goethe nichts als den »Werther« — kennt, Goethe für einen geborenen Dramatiker halten, der nur auf die leibhaftige Bühne verzichtet hat? Oder fehlt dieser Bestimmung des Wesens des »Dramatischen« nicht das zweite Hauptmerk-

[1]) Vgl. diese Zeitschrift III. Bd., 1. und 4. Heft; IV. Bd., 3. Heft.

mal: das Monumentale, die einfache, sozusagen weithin sichtbare Struktur einer großzügigen gedrungenen Handlung, die getragen ist von einfachen geschlossenen Charakteren, wie es die Bühnenkunst verlangt?

Gewiß, man kann den Begriff des Dramatischen über diese übliche Engheit hinaus dehnen, so daß er außer der monumentalen Bühnenkunst eine Kleinkunst umfaßt, die in verteilten Rollen zu lesen und eventuell in »Kammerspielen« aufführbar ist. Aber dann muß man diese Erweiterung über den üblichen Begriff nachdrücklichst betonen. Und trotzdem für mein Gefühl der Überblick über die Hauptformen des Dramas, vom antiken bis zum modernen (S. 86—89), mit zu dem Interessantesten aus dem ganzen Buch gehört, so vermisse ich doch dies durchaus bei Dohrn. Ja, wenn er nachzuweisen sucht, daß sich der Wertherstoff ungezwungen auf fünf Akte verteilen läßt und wenn er betont, daß der Roman »seinen Helden durch viele Lebensjahre, das Drama durch eine Leidenschaft« führe, so macht es geradezu den Eindruck, als habe er diese Erweiterung vergessen. Denn die fünf Akte können doch höchstens für ein Drama als Bühnendrama charakteristisch sein, insofern sie die Struktur weithin sichtbar betonen und Ausdruck einer gewissen Gedrungenheit sind. Exposition dagegen, erregendes Moment, Steigerung, Höhepunkt und gegebenenfalls Katastrophe besitzt auch jeder wohlgebaute, rein erzählende Roman. Denn auch ein Roman muß, um überhaupt ein geschlossenes Kunstwerk zu sein, in seinem Kern die Entwicklung und Folgen »einer Leidenschaft« darstellen, wenn dieselbe auch gemäß ihrer breiteren Darstellung entsprechend breitere Exposition, mehr kreuzende Handlungen, ausgeführtere Episoden usw. besitzen darf.

Abgesehen von dieser Einseitigkeit in der Beweisführung leidet der letzte Teil, wie gesagt, unter einer gewissen Einförmigkeit, indem dem individualästhetischen Prinzip gemäß fast Brief auf Brief analysiert wird.

Und doch, wenn man Briefe wie die vom 16. und 19. Junius, die Werthers erste Begegnung mit Lotte, oder den vom 10. September, der seinen Abschied von ihr enthält, unter der Leitung Dohrns liest, so ist man entzückt von dieser überaus feinsinnigen Leitung und von der unvergleichlich feinen Organisation eines solchen, in jeder Wendung bedeutungsvollen Goethebriefes, die uns dabei neu entgegentritt. Und man bedauert, daß diese Interpretationskunst sich nicht noch an Beispielen aus anderen Kunstgebieten versucht hat.

Halle a. S. Waldemar Conrad.

Kasimir Filip Wize, Abriß einer Wissenschaftslehre der Ästhetik. 8°. 177 S. Berlin 1909. R. Trenkel.

Wer ein Werk »Abriß einer Wissenschaftslehre der Ästhetik« benennt, erweckt damit gewisse Vorstellungen und Erwartungen, die wenigstens zum Teil ihre Bestätigung finden müssen. Zunächst: wir können erwarten, daß der Abriß einer so wichtigen und umfassenden Aufgabe, wie eine Wissenschaftslehre es ist, sich größte Konzentriertheit zum Gesetz macht. Dazu sei nun von vornherein bemerkt, daß an Abschweifungen belanglosester Art das Buch ebenso sehr leidet, wie an dem Mangel kontinuierlicher Gedankenentwicklung. Wichtiger aber ist, daß ein Werk mit dem »der Philosophie teuren Namen« Wissenschaftslehre doch jedenfalls die Problemschicht streifen müßte, in der ein Fichte sich um die Begründung der Formen des Denkens mühte, daß uns etwa die ästhetischen Formen in ihrer Eigentümlichkeit irgendwie als »notwendige und gesetzmäßige Handlungen des menschlichen Geistes« aufgezeigt und abgegrenzt würden, — dies könnte sogar von einem ganz verschiedenen Standpunkt aus geschehen, wie etwa dem der »Ästhetik von unten«, wenn nur der Versuch einer Grundlegung in irgend einer Weise erkennbar wäre.

So erweckt in uns das Wort Wissenschaftslehre der Ästhetik nur den stillen Seufzer nach einem Werk, in dem lebendige Durchdringung der Kunstphänomene mit einem strengen überschauenden Geist sich verbindet, — wenn auch erfreuliche Ansätze einer »sachlichen« und doch nicht mikroskopischen Ästhetik sich vielfach zeigen.

Mir scheint, daß Wize sich über den Begriff der Ästhetik nicht im klaren ist. Er greift zwar Wundt an wegen des Satzes: die Klassifikation der Wissenschaften ist eine rein logische, die der Künste eine »ästhetische Aufgabe«, und schließt daraus, daß damit eine Einteilung der Künste »erträumt« würde. Dagegen gebraucht er die Begriffe Ästhetik, Kunst und ästhetisches Genießen fortwährend in Vermengung. So heißt es »die Ästhetik um der Ästhetik willen ... ist uralt«, und dann wird uns von alten Opfertänzen erzählt. Es ist zuzugeben, daß das Wort »ästhetisch«, das Wize an der angeführten Stelle beanstandet, doppeldeutig verwandt wird, daß wir sowohl von »ästhetischer Empfindung« als von »ästhetischer Abhandlung« sprechen; das teilt dieser Ausdruck aber mit den Worten logisch und ethisch. Der Begriff Ästhetik ist aber für jeden wissenschaftlichen Menschen als eine logische Besinnung auf ästhetische, mit dem Schönheitswert irgendwie verknüpfte Phänomene gekennzeichnet und als solche nicht zu verwechseln mit der Kunst oder der Empfindung des »Schönen« selbst, in seiner weitesten Bedeutung. Sollte die »Wissenschaftslehre der Ästhetik« hier etwa einfach Wissenschaft vom Schönen bedeuten?

Von positiven Aufstellungen ist nicht viel zu sagen. Wize gibt einen Überblick über die »geschichtliche Grundlegung der Ästhetik«, die überall die Vorliebe für blasse Allgemeinheiten gegenüber »methodischen kleinlichen Vorschriften« zeigt, — Lessing wie Kant kommen schlecht weg. Sodann berührt er die Stellung der Ästhetik zu anderen Grundwissenschaften, — wobei gegen die Monopolisierung des »Gefühls« für die Ästhetik folgendermaßen argumentiert wird: was würde mit der christlichen Ethik geschehen, wenn wir das Gefühl der Liebe aus ihr verbannten. Im übrigen werden die drei »normalen« Betätigungsweisen: spielen, lernen, arbeiten mit den drei Verhaltungsweisen, der ästhetischen, theoretischen, praktischen parallelisiert. Er landet bei der ästhetischen Spieltheorie, von der fortan ständig die Rede ist, ohne daß wir irgend etwas Neues hinzugewinnen, außer daß Kunst Sprachspiel ist, — wobei der Begriff der Sprache so weit gereckt wird, daß wir uns schließlich fragen, welche Lebensäußerung nicht Sprache ist. Auch von Assoziation, Einfühlung, Seelenvermögen ist die Rede. Bezeichnend ist, daß Wize, nachdem er rein negativ polemisiert hat und uns kaum etwas über Assoziation überhaupt, geschweige denn Assoziation im Ästhetischen gesagt hat, glaubt, die Bedeutung der Assoziation für das ästhetische Verhalten »bewiesen« zu haben. Übrigens zeigt sich durchweg einseitigste Orientierung an der Dichtkunst, so daß eine stark rationalistische Auffassung der Kunst sich bemerkbar macht.

Frankfurt a. M. Lenore Ripke-Kühn.

Georg Misch, Geschichte der Autobiographie. Erster Band: Das Altertum. Leipzig u. Berlin, Verlag von B. G. Teubner, 1907. gr. 8°. VII u. 472 S.

Die große und schöne Aufgabe einer Geschichte der Autobiographie hat in dem vorliegenden Buch eine groß angelegte und schön durchgeführte Lösung gefunden. Da das Werk innerhalb unserer Zeitschrift nur unter einigen bestimmten Gesichtspunkten betrachtet werden kann, so sei wenigstens die allgemeine Bemerkung vorausgeschickt, daß es nicht die Entwickelung einer besondern Literaturart rein geschichtlich verfolgt, sondern auf eine philosophiegeschichtliche Darstellung der Entfaltung des Persönlichkeitsbewußtseins zielt.

Misch bestimmt das künstlerische Wesen der Autobiographie dahin, »daß die

Form aus der konkreten erlebten Wirklichkeit einzigartig herauswächst, so daß Individualität und Formgestalt eins werden«. Diese Bestimmung muß wohl im Sinne einer Idealvorstellung verstanden werden, denn Mischs Buch zeigt deutlich, wie oft die Beschreibung des eigenen Lebens in überlieferten und blind nachgeahmten Formen erfolgt ist. Ein brauchbares Schema war z. B. die von Isokrates festgelegte Form des Enkomion; noch Nikolaos von Damaskus hat sein Leben ganz schematisch, in Abhängigkeit sogar von Aristotelischen Vorschriften, geschildert. Ist nun jene Definition als Endpunkt aufzufassen, so enthält sie jedenfalls ein ästhetisches Problem. Der Verfasser sagt auch ganz richtig von der Autobiographie, daß »sie sich zu der Wahrheit der Dichtung erheben kann, ohne von der Bindung an den Stoff zu lassen«; »sie ist mit nichten ihrem Wesen nach an die Wiedergabe der einzelnen Tatsächlichkeiten gebunden; auch in ihr ist Form und künstlerische Gestaltung, die, wenn sie da ist, wahr sein muß, wirklicher als das wirkliche Leben, während die Richtigkeit der mitgeteilten Einzeldinge meist problematisch bleibt« (S. 5 u. 46). In dem letzten Satz aber überwiegt die herkömmliche Auffassung, von der ich schon früher gezeigt habe, weshalb und wie sie abzuändern ist. Für die Autobiographie bleibt straffe Bindung an die Wirklichkeit unerläßlich — eine Grenze mehr zu den vielen anderen, die die Kunst sich setzen muß, obgleich sie über alle Grenzen hinausdrängt. Natürlich würde ein chronikenartiger Bericht aller möglichen Erlebnisse weder wissenschaftlichen noch künstlerischen Wert besitzen; jener liegt vielmehr in der Wahrhaftigkeit, die auch vor Angabe unpoetischer Lebensstörungen nicht zurückschrickt, sowie in dem Nachweis wesentlicher Beziehungen zwischen dem Ich und den physisch-geistigen Umständen, dieser beruht auf Auswahl und Anordnung der Schicksale und auf ihrer Umformung zu Bildern, die schließlich aus der subjektivsten Einseitigkeit zur Ganzheit sich erweitern können.

Die Gründe für die Entstehung der Autobiographie als Lebensäußerung sieht der Verfasser nicht in solchen Motiven wie Eitelkeit oder Absicht der Rechtfertigung, sondern im echt philosophischen Geiste spürt er tiefer nach und findet als die eigentlichen Ansatzpunkte »Selbstbesinnung, die in der Aussprache der inneren Erfahrung sich entfaltet« und »Aufnahme der tatsächlichen Wirklichkeit in der vielartigen Freude des Menschen an den eigenen und fremden Äußerungen«. Den Vorrang spricht Misch der Selbstbesinnung zu, weil sie unmittelbar am Ichbewußtsein arbeitet und daher den innersten Zusammenhang der geschichtlich vorliegenden Selbstbiographien herstellt. »Diese Struktur, die den Begriff der Autobiographie definiert, gibt nun der entwickelungsgeschichtlichen Betrachtung einen Maßstab.«

Bei den alten Völkern des Ostens und auch in Griechenland bekunden sich autobiographische Neigungen einerseits in der Sitte, beschriebene Täfelchen ins Grab mitzunehmen, anderseits in den bekannten Tatenberichten der Herrscher. Der besondere Erzählungsstoff des Individuums wird dabei bloß in regelhafte Typen eines Bekenntnisses eingefügt. Erst sehr allmählich gestaltet sich die Beschreibung des eigenen Lebens zum Werkzeug für den Ausdruck der Individualität. In der klassischen Kultur Griechenlands kommt diese Entwickelung noch nicht zu stande; daher nimmt die Autobiographie in ihr nur einen kleinen Raum ein. Während es genug politische, rhetorische, ja auch romanhafte Berichte gibt, fehlt es doch an sicher ausgebildeten Kunstformen der Selbstanschauung. Auch in der griechischen Tragödie wird die einzelne Person nie mit sich selbst bekannt, nie in einem Fürsichsein dargestellt. Dementsprechend machen sich die ältesten Philosophen mit der Seele dadurch vertraut, daß sie alles lebendig Seelische in den Zusammenhang der Natur einfügen und einfühlen, und erst die Sophisten gehen dazu über, Ich und Welt aus ihrer Verschlingung zu lösen. So erweist sich auch hier die eleatische

Einseitigkeit gegenüber dem Einzelnen als verhängnisvoll. Misch, auf den wir nun wieder zurückkommen müssen, meint sogar, der Gedanke, »daß der einzelne gerade darin sittlich sei, daß er die gemeinsame Menschennatur auf die in ihm angelegte eigentümliche Weise in den realen Lebensbeziehungen entwickele« (S. 117) — dieser Gedanke sei der alten Welt nicht aufgegangen. Das scheint mir übertrieben, denn die in der Nikomachischen Ethik enthaltene Lehre von den »Umständen« (den scholastischen *circumstantiae*) sowie der aristotelische Begriff des βίος τέλειος, den Misch leider nicht berührt, sprechen dagegen. Immerhin hat der Verfasser so weit richtig gesehen, daß die Autobiographie anfänglich kein näheres Verhältnis zur Aufgabe einer Individualitätsentfaltung besitzt. Erst in hellenistischer Zeit ist diese Beziehung unverlierbar hergestellt worden, vorbereitet durch Cicero, Seneca und Marc Aurel; die autobiographische Aussprache der inneren Erfahrung steht im Zusammenhang mit den philosophisch-religiösen Bewegungen der ersten nachchristlichen Jahrhunderte. Den Gipfelpunkt erreicht sie später, nämlich ums Jahr 400, und gewinnt damit zugleich eine Form, mit der sie auf die Höhe anderer großer Kunstgattungen gelangt. Augustins Bekenntnisse, so sagt Misch, »wurden nicht nur das künstlerische Werk, das das Unvergängliche in der Existenz eines großen Menschen nacherleben läßt, sondern sie gaben der Autobiographie eine Bedeutung, die über das Persönliche hinausreicht: durch Augustin hat die Darstellung einer Lebensgeschichte die dichterisch-philosophische Würde erhalten, zum Spiegel einer Weltansicht zu dienen«.

Es ist für den Ästhetiker von besonderem Reiz, auf Grund des in diesem Buche ausgebreiteten Stoffes nachzuforschen, mit welchen Literaturformen die Beschreibung des eigenen Lebens am engsten verbunden war. Während des Altertums hat die Autobiographie mehrfach die Richtung auf den geschichtlichen Roman genommen, so besonders in der idealisierenden Darstellung von Ciceros Taten. Der Zusammenhang mit der Lyrik knüpft sich erst innerhalb der hellenistischen Mystik, wenn man von Solons Elegien und Ovids 66 Distichen als von seltenen Ausnahmen absieht; er vollendet sich in den autobiographischen Gedichten Gregors von Nazianz. In Bezug auf diese Gedichte meint Misch: »Die für ein Kunstwerk notwendige Distanz von der partikularen Wirklichkeit war in den früheren griechischen Autobiographien, soweit sie literarisch sein wollten, durch bequeme Idealisierung erreicht worden, wenn es nicht überhaupt nur auf Zurschaustellung der Redekunst abgesehen war. Das macht nun bei Gregor einem reflektierenden und gefühlsmäßigen Verhalten Platz, welches schon rein formal, durch das dichterische Gewand, und dann durch die Anknüpfung an allgemeine Ideen über Welt und Leben sich in einer befreienden, heiteren Ferne von den eigenen Erlebnissen hält.« Ob der Gewinn genau dort steht, wo er vom Verfasser gesucht wird, bleibt mir zweifelhaft; unzweifelhaft jedoch ist, daß bei Gregor wie bei den Romantikern des 19. Jahrhunderts die Selbstbetrachtung durch lyrische Formen erweicht und durch metaphysisch-religiöse Ziele erweitert wird. In Augustins Bekenntnissen steigert sich das lyrische Moment zu einem musikalischen; auf der anderen Seite indessen tritt meines Erachtens bei Augustin die Verwandtschaft mit dem psychologischen Roman schärfer hervor.

Etwa bis zu Augustin hin führt also unser Buch. Von der in ihm ausgebreiteten Stofffülle konnte nur weniges berührt werden, obwohl es eigentlich die Gerechtigkeit erfordert hätte, die Aufmerksamkeit des Lesers zu lenken auf so vorzügliche Zergliederungen wie die des Augusteischen Rechenschaftsberichtes und der rhetorischen Autobiographie des Libanios. Wichtiger ist, daß noch einmal die philosophische Durchdringung der Tatsachen laut anerkannt werde. Ihr entspricht eine

klar gestaltende Darstellung: wie der Verfasser aus dem Stoff große Zusammenhänge, weite Perspektiven, oft künstlerisch reizvolle Bilder hervorholt — das verrät ungewöhnliche Fähigkeiten. Freilich fehlt es ihm noch an Einfachheit. Misch preßt zu viel in die Dinge hinein und zerstört dadurch von Zeit zu Zeit den festen Umriß der eigenen Gedanken; nicht selten empfindet man auch in seiner Auffassung und Darstellung etwas Gemachtes, Nachgebildetes, Unfreies. Aber diese kleinen Mängel ändern nichts an dem Gesamteindruck einer hervorragenden Leistung.

Berlin.

Max Dessoir.

Shakespeare in deutscher Sprache. Herausgegeben, zum Teil neu übersetzt, von Friedrich Gundolf. — Bd. I, Bd. II. Berlin, Georg Bondi, 1908, 1909. Bd. I: 409 S., Bd. II: 382 S.

Dieser neue Shakespeare in deutscher Sprache knüpft an die Verdeutschung Schlegels an. Er gibt überarbeitet, was im Schlegel-Tieckschen Shakespeare von Schlegel stammt; was unter Tiecks Namen zu gehen pflegt, ist von Grund aus neu. Wenn eine Sache der Kunst dadurch eine ist, daß sie in sich selber beruht und auf nichts außer ihr verweist, so steht dieser neue deutsche Shakespeare im Range des unbedingten Kunstwerks. Man nimmt ihn vor und hat es, nicht auf guten Glauben, sondern in der Tat, mit einem restlos genießbaren Geistigen zu tun. Ich meine, hier ist nicht die Andeutung eines Dichterischen, das man sich erst jenseits der Übersetzung zu ergänzen hat; die Sprache ist, was sie in einem dichterischen Original ist: zugleich der Stoff und die erregende Prägung. Ihr Rhythmus hat von sich aus die Macht, zu bewegen.

Diese neue Übersetzung steht gegen den englischen Shakespeare, wie eine aus persönlicher Ergriffenheit gemachte Radierung gegen ihr Vorbild steht. Nun selbst ein Ding. Die Aufgabe, die sich für den Übersetzer, für jeden Nachbildner stellt: daß sich ein Uneignes wie ein eigens Geschaffnes gebe, löst sich im leidenschaftlichen Erlebnis des Originals. Und hier finde ich ein Sich-getroffen-fühlen vom Dichter, das sich nicht anders helfen kann, als ihn in der Materie der eignen Sprache zu wiederholen. Ein so glühendes dem Dichter Nach-denken, daß es ihn auf Deutsch denkt. Hier will jemand fieberhaft über ein unsäglich empfundenes Leben Herr werden. Satz um Satz fasziniert; denn er kommt wie aus einer ruhelosen Gier, jede Handbreit Text in ihrem ganzen Leben durchzumachen. Die Arbeit ist auf allen Punkten gleichmäßig weit getrieben: es gibt im Körper der Shakespeareschen Dichtung wie in einem animalischen Körper keinen toten Fleck. Alles ist Zelle und Pore. Neben dieser Übertragung sehen die, die sie ersetzen will, schlaff und verdrossen aus. Wo die andern den Grundton anschlagen, hört sie die Obertöne mit. Sie steht immer dicht an Shakespeare. Und nicht die flüchtigste Miene auf diesem immerfort verwandelten Menschengesicht, die nicht als ein So-und-nicht-anders angebetet und aufgefaßt würde. Die Formen dieses Gesichts scheinen wie aus einer leichten Verschüttung zu treten. Denn hier ist eine Individualität, die in der Zeit (und es hat hundert Jahre gebraucht seit dem ersten großen Shakespeare in deutscher Sprache) so weit gekommen ist, daß in ihr, was für Shakespeare Welt war, ohne Hindernis Platz greifen kann. Die Sprache sperrt ihr nicht die Wege; sie ist ihr noch flüssig, in Bereitschaft und wie gierig, etwas zu werden. Das Wort akkreditiert sich ihr nicht durch eine edle Vergangenheit, sondern durch den Ausdruck, den es besitzt. Es kann gemein sein und kann groß sein; es ist von sich aus weder sittlich noch gefühlvoll. Und so entschleiert sich das Shakespearesche Denken, sein Gefühl der Welt: wie es jenseits

von Voreingenommenheiten, ohne Gott, allein in der Vision der unmittelbaren Lebenskräfte wurzelt. Auf einmal geht es uns tiefer an als je; es scheint, als ob nichts mehr zwischen Shakespeare und unserer Möglichkeit die Welt zu fühlen steht. Er wird brennend für unser Denken. »*Thou noble thing*« redet Aufidius den Coriolanus an. »Du edler Geist« heißt es bei dem epigonischen Übersetzer. Was für ein kümmerlicher Versuch, sich den Shakespeareschen Begriff zu assimilieren. Eine Kluft trennt den, der zu einem Menschen sagen kann: *noble thing*, von diesem, der nichts hat als: »edler Geist«. Einen Menschen als ein kostbares Etwas zu empfinden, in dem Ganzen seiner Existenz, als ein nicht zu verwechselndes Adliges an Rasse, das ist Renaissance, und das kann unser sein. Eine Hypertrophie des Intellektuellen muß erst überwunden werden, um zu dieser naiven und tiefsinnigen Schätzung zurückzufinden. Und doch, wenn man nicht imstande ist, den Helden dieser Coriolanustragödie mit einem Blick zu sehn, wie ihn Aufidius empfängt und wie er in dieser Wendung »du edles Wesen« (so sagt unsere Übersetzung) liegt, nämlich als eine einzige Kostbarkeit an Mensch, so hat man zum Coriolanus und wahrscheinlich zum ganzen Shakespeare den Eingang nicht. Volumnia sagt zu Coriolanus: »*you are too absolute*«. Einer übersetzt: »Du bist allzu herrisch«. Gundolf sagt: »Du bist zu unbedingt«. Das ganze Drama, wie es Shakespeare fühlt, keimt in dem Wort. Es moralisiert nicht, es drückt ein So-sein aus.

Vielleicht ist es erst unserer Zeit eigentümlich, so leidenschaftlich über das Wort zu denken, wie der Verfasser unseres Shakespeares tun muß. Sie bezweifelt es als logischen Wert. Aber sie ist desto tiefer durchdrungen von ihm als von dem tönenden, bewegten Wesen, in dem die Spur eines menschlichen Ganzen auf wunderbare Weise leben kann; wie in den Bewegungen der Tänzerinnen das nicht am meisten besagt, was Vorsatz darin ist, und das alles, was von sich selbst nichts weiß und nur mitgeht. Diese Übersetzung ist wörtlicher als irgend eine frühere; aber ist nicht erst heute die Möglichkeit da wörtlich zu sein? Sie ist zugleich wörtlich und lebendstes Deutsch. Sie bringt nicht das Unerschöpfliche Shakespeares auf den schmalen Bestand des gebildeten Deutsch; sie gibt sich an das Englische hin, und manchmal zum Erstaunen wird sie von ihm fruchtbar. Ich sagte schon, diese Nachdichtung stelle etwas Unbedingtes dar. Gegen sie gehalten ist in den andern (den von Tieck gezeichneten, denen von Simrock, Viehoff u. a., die ich daneben lege) Shakespeare sozusagen nur als Stoff vorhanden: als müsse man sich ihn erst jenseits des Textes zusammenballen. Er liegt nicht in der Form. Und hier erst ist er wieder in die Fläche der Sprache, in der er von Anfang existiert, heraufgeholt. Alle Spannungen, Schatten, Überschwenglichkeiten, alle Haltung der Seele — sie sind wieder in ihr verewigt. Wo Coriolanus sich bei Tieck zu erkennen gibt, sagt er:

Mein Nam ist Cajus Marcius, der dich selbst
Vorerst und alle deine Landsgenossen
Sehr schwer verletzt' und elend machte; zeuge
Mein dritter Name Coriolan.

Das ist Paraphrase; kein Ersatz. Wenn in der Sprache Shakespeares an dieser Stelle das Ungeheure des Moments wetterleuchtet, so ist es um des mächtigen Largo willen, das ihr Rhythmus hier ausführt.

Mein Name ist Cajus Marcius, der dir selbst
Und allen Volskern großes Weh und Unheil
Gebracht hat: davon zeuge mein Beiname
Coriolanus.

Jetzt erst fährt einem der Name durchs Gebein. Das Metrische ist ganz persön-

lich behandelt; ein Rhythmus ist geschaffen, der die Stimmung des Originals lebendig macht. Aber geschaffen. Heraufgestiegen wie aus einer Gärung, in die die Shakespearesche Stelle die Seele setzt. Und viel tiefer Shakespeare, als bei den Vorgängern, denen es nur darauf anzukommen scheint, daß sich das Silbenmaß gehörig voll läuft. Ich nehme die Stelle des Coriolanus nach dem Tusch, den man ihm darbringt.

May these same instruments, which you profane,
Never sound more.

Viehoff übersetzt:

Laßt die entweihten Tonwerkzeuge dort
Nie wieder schmettern.

Niemandem schießen die Tränen in die Augen. Gundolf übersetzt:

Möchten die Klänge, die ihr so entweiht,
Nie wieder tönen.

Es kann nichts Ergreifenderes an dieser Stelle stehn. Es ist wörtlich und schöpferisch. Es läßt sich nur aus einem tiefen Zurückgehn in das Gefühl des Augenblickes so geben, denn die ganze Seele des Augenblicks hat darin ihre Resonanz bekommen. Oder Antonius zu Kleopatra:

Thy beck might from the bidding of the gods
Command me.

Simrock übersetzt:

Von dem Gebot der Götter hält dein Wink
Mich sogar zurück.

Das ist meskin. Bürgerlich. Nichts von der ausladenden Gebärde Shakespeares. Und dabei nicht einmal wörtlich; es flickt. Gundolf gibt den Dichter. Mit einem Gefühl, das unmittelbar durch Shakespeare erregt Sprache schafft, mit Sprache beseligt wird:

Dein Nicken hätte vom Geheiß der Götter
Mich wegbefohlen ...

Der Vers aus dem »Antonius« »*J and my sword will earn our chronicle*« heißt bei Simrock: »In die Geschichte komm ich und mein Schwert«. Der neue Übersetzer fühlt das Pathos tiefer. Er steht erst bei dem ganz Großen und Einfachen still; und gibt zugleich den Lebenshauch der Shakespeareschen Zeile —: »Ich und mein Schwert wir kommen in die Sage«. Und fast zum Erschrecken einfach, ebensosehr Shakespeare wie als Deutsch bezwingend: jenes ausbrechende »*For in my sense is happiness to dy*« des Othello! Bei Tieck lautet das: »Denn wie ich fühl', ist Tod Glückseligkeit«; und Gundolf übersetzt: »Für mein Gefühl ist es ein Glück zu sterben ...« Ich weiß nicht, warum mir jenes kleine, unbedeutende: »*pray no more*« — wo Coriolanus die Ehrenreden zum Schweigen bringen möchte — auf einmal unvergeßlich geworden ist. Einer übersetzt: »Genug, ich bitte« — nach Routiniergepflogenheit. Gundolf: »Bitte, nicht mehr«. Man ist frappiert, wie das zugleich gelinde und dringliche Niederdrücken des zu lauten Enthusiasmus darin liegt. Der ganze Mensch Coriolanus ist wie unter einem Blitz in diesem »bitte, nicht mehr« da. Als leide er körperlich unter der Lobrednerei, als ziehe er sich darunter zusammen.

Der Rhythmus hat das Metrum überwunden. Die Lebendigkeit des Shakespeareschen Verses beruht in der Art, wie er die Sätze bricht. Hier sind die meisten Übersetzer taub. Was machen sie aus jener wundervollen Wendung des heim-

kehrenden Coriolanus gegen seine Frau? »*My gracious silence, hail! Wouldst thou have laugh'd had I come coffin'd home That weepst to see my triumph?*«

»Heil dir mein holdes Schweigen!
Wie? hättest du gelacht, wär ich im Sarg gekommen,
Da du jetzt weinst mich im Triumph zu sehn?«

Ich rede nicht von den anderen Verzerrungen; nur vom Rhythmischen. Der zarteste Fleck, die Cäsur der letzten Zeile, ist gefühllos übergangen. Gundolf übersetzt:

»Glück auf, mein holdes Schweigen!
Hättst du gelacht, wenn ich gebahrt heimkehrte,
Daß du bei meinem Siegzug weinst?«

Der Vers bleibt einem, wie einem eine Melodie bleibt. Er steht auf dem Niveau Shakespeares. Und jenes überschwengliche Kommen aus der Schlacht im »Coriolanus«! Was für ein trunkenes Durcheinandersprechen der Stimmen! Und wie ist alles verdorben, wenn jener mächtige Einsatz: »*Flower of warriors* — Blume der Krieger« versäumt wird!

Man erschöpft es nicht mit dem Wort »Rhythmus«; es ist das genaueste Gefühl für die Ponderation, für die Struktur des Sprachstoffs im Shakespearschen Vers und das Glück, mit dem er das in seinem Material trifft, was den neuen Übersetzer über die andern hinaussetzt. Man kann es sich nur an Fetzen deutlich machen. Die ganze stumme Leidenschaft der Volumnia, den Sohn zu bewältigen, hängt an dem Bau der Zeile: »*Because that now is lies you on to speak*...« — Ein Vers wie gehämmert. Ein Blick, aus dem innersten Willen der Seele geholt, in die Augen des Mannes vor ihr. Bei Tieck lautet das: »Weil jetzt dir obliegt zu dem Volk zu reden.« Das dramatische Ethos hat sich zu nichts verflüchtigt. »Weil jetzt ...« — Und bei Shakespeare pocht ein ganzer leidenschaftlicher Körper bis zu den Sohlen in diesem »*Because that now* ...«, und diese scheinbar überflüssige Umständlichkeit nimmt soviel vom Vers ein, daß, was Coriolanus denn soll, in den nächsten Vers übergreifen muß. Gundolf hat das alles:

Deshalb, weil euch jetzt obliegt zu dem Volk
Zu sprechen ...

Sein Vers ist organisiert, wie der Shakespeares organisiert ist. — Oder Kleopatra und der Bote.

Antony's dead! If thou say so, vilain,
Thou kill'st thy mistress ...

Irgendwer übersetzt:

»Antonius starb.
Sagst du das, Schuft, so tötest du die Herrin ...«

Das Wilde ist zahm geworden. Alles läuft metrisch glatt ab; dazu das lahme »so«, »so tötest du ...«. Aber das Außersichsein dieser braunen Zigeunerin, die Zähne geknirscht, hängt an ihrem: »*If you* ...« Gundolf gibt es: »Antonius tot! Wenn du das sagst, Schuft, tötest Du deine Herrin.« Ein Nichts, aber der ganze Unterschied zwischen einem dramatischen und einem Bildungsstil.

Ich setze den letzten Wert dieser neuen Übersetzung darein, daß sie das dramatische Leben Shakespeares entbindet. Und was bedeutet es für das dramatische Leben, den Vers im Sinne der Organisation des englischen Verses zu organisieren? den englischen Vers wiederzuschaffen? — Coriolanus gibt dem Menenius, der ihn bei den Feinden aufgesucht hat, ein Papier und sagt:

I writ it for thy sake,
And would have sent it. Another word, Menenius,
I will not hear thee speak.

Bei Tieck:

»Ich schriebs um deinetwillen
Und wollt es senden. Kein Wort mehr, Menenius,
Verstatt ich dir.«

Das ist schlecht. Die Negation ist in den Satzanfang gebracht; damit hat die Umbrechung des Satzes ihren dichterischen Wert verloren. Was der neue Vers bringt, ist — vom Standpunkt des Dramatischen aus — nur Anhängsel. Gundolf übersetzt:

»Ich schriebs für dich
Und wollt es senden. Sonst, Menenius,
Will ich nichts hören.«

Der Tonfall des Englischen. Aber was ist es wert, ihn so treu zu geben? Bei dieser Stellung des »*another*« (»sonst«) im ersten Vers fällt die volle Verneinung erst in den zweiten, durch einen Augenblick des Schweigens hin verbundenen. Sie ringt sich erst ins Leben. Zwischen dem Ende des einen und dem Beginn des andern Verses ist ein Geschehen da; eine Gebärde. Eine plötzliche, heftige Verdunkelung.

Ein Prozeß wird durchsichtig; da ist nichts Fertiges. Etwa der Abschied, den Cassius von Brutus nimmt. Hier kommt Gundolf auch über Schlegel hinaus (nicht das einzige Mal). Cassius, bei Schlegel:

Sehn wir uns wieder, lächeln wir gewiß.
Wo nicht, ist wahrlich wohlgetan dies Scheiden.
If not, 'tis true this parting was well made.

Schlegel eilt empfindungslos über die nachdenkliche Zögerung mitten im Vers. Dieses *'tis true* ist wie ein Atemholen, in dem sich die Seele auf das Ende gefaßt macht. Gundolf übersetzt:

Wo nicht, ja, war dies Scheiden wohlgetan.

»Wo nicht« — der Mensch scheint in einen Abgrund zu starren. Er gibt sich einen Ruck, sucht sich zurecht; »ja —«. Und nun erst findet er in den gegenwärtigen Augenblick zurück, weiß, was der bedeutet. Prozeß, Drama. (Es ist unser eigentlicher dramatischer Künstler gewesen, der den Brief über die »Allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« geschrieben hat.) Etwas nicht zum Sprechen, sondern zum Spielen. Es treibt tief in die Maske hinein. Ich kenne keine Übersetzung, die mehr für den Schauspieler wäre. — Es ist nichts getan, wenn sich die Übertragung mit dem Original begrifflich deckt; das Herz ist heraus, wenn der Wurf der Akzente zerstört ist. Eros zu Antonius, der den Tod fordert:

My captain, and my emperor, let me say,
Before I strike this bloody stroke, farewell.

Simrock gibt das:

Mein Hauptmann und mein Feldherr, laßt mich nun
Vor diesem blut'gen Streich euch Abschied sagen.

Gundolf:

Mein Hauptmann und mein Feldherr, sagen laß mich,
Dann stoß ich erst den blut'gen Stoß: Lebwohl.

In diesem: Lebwohl, das ist: dem Wort, mit dem man wirklich Abschied nimmt,

sitzt der dramatische Kern der zwei Zeilen. Dies Wort ist die Geste des Abschieds selber. »Abschied sagen« ist der Begriff davon, nicht die Sache.

Die unvergleichliche Wörtlichkeit unseres Übersetzers kommt nicht aus Vokabelglauben. Zugrunde liegt ihr die Empfindung dafür, daß jeder seelische Vorgang in seiner einzigen Form lebt. Daß sie es ist, die sich im neuen Medium abdrücken muß. Ich bemerke auf Schritt und Tritt, wie leichtsinnig seine Vorgänger im Syntaktischen verfahren. Etwa: Antonius, im vierten Akt. »*He will not fight with me, Domitius?*« Mit seinem verwilderten Herzen hatte er Cäsar auf Zweikampf gefordert. Bei Tieck, wie bei Simrock steht: »Er schlug den Zweikampf ab (aus), Domitius?« Allein Gundolf hat, was sich von selbst zu verstehen scheint: »Er will nicht mit mir fechten?« Und doch liegt in dem fragenden Nein das, warum die Stelle packt. Denn das erschüttert: daß Antonius den Bescheid Cäsars, die Willensmeinung Cäsars in sich nachlebt; des jungen Mannes Cäsars, dieser Antonius. Da ist der sinkende Mensch. »*Why should he not?*« geht es weiter. Tieck und Simrock müssen sagen: »Und warum tat er's?« Gundolf fährt fort: »Warum denn nicht?...« —

Wie die Emilia im »Othello« stirbt, ist es bei Tieck geziertes Zeug. Bei Gundolf ist die Shakespearesche Welt: ihre Not, und gerade so viel Überschuß, um mit ihr zu spielen. Man muß das nachlesen. Oder Antonius nach der Schlacht bei Aktium. »*J am so lated in the world* ...«. Bei Tieck ist vergewaltigt, was Gundolf nachschafft: das Parataktische, das bloße Aneinander der Sätze; nun erst wieder hört man das zerrüttete Gemüt. Ein Schatten wird von Gewicht. Volumnias: *I would the gods have nothing else to do But to confirm my courses!* wird bei Tieck und Simrock ohne weiteres durch das optativische: »O hätten doch die Götter ...« gegeben. Das verwischt aber die besondere Haltung der Seele, fälscht die Gestalt. Die Übersetzer geben ein Außer-sich-sein, etwas Aufgelöstes. Bei Shakespeare ist's ein In-sich-hinein-murren. Gundolf übersetzt treu: »Ich wollt', die Götter...«

Bei diesem Begriff von Form, als einem Einzigen: »Gefäß und Materie« entscheidet sich ein bewunderungswürdiger Takt über das, was zu geben und was zu lassen ist. Es wird weder geflickt noch vernachlässigt. Nicht im kleinsten. Warum unterdrücken die Übersetzungen, die ich neben unsere halte, in Volumnias »*I prithee now*« (da, wo sie noch einmal ansetzt), das »*now*«? »Ich bitte dich, mein Sohn« ist nichts. Nein: jetzt bitte ich dich; vorher habe ich dich zu überzeugen versucht. An dem »*now*« hängt alles, warum die Rede gegen die vorhergegangene etwas Neues ist; woher der Schauspieler die neue Farbe nimmt. Othello, der den nächtlichen Alarm beruhigen will, sagt bei Tieck: »Wär Fechten meine Rolle, nun, die wüßt ich, Auch ohne Stichwort.« Das ist jemand, der es schlecht versteht, Leute, die die Hand am Griff haben, abzukühlen. Das »nun« bringt einen herausfordernden Ton herein, der gerade das Gegenteil von dem ist, was Othello sein will: sachlich. Wer er in Wahrheit ist, weiß man sofort, wenn man hört:

Wenn Kampf mein Stichwort wär, so hätt ich ohne
Zubläser es gewußt —.

Oder Antonius sagt: »*To-morrow, soldier, By sea and land I'll fight*«. Simrock ist blind für die jähe Wendung, mit der Antonius seinen Offizier ins Auge faßt. Er unterschlägt sie: »Morgen schlag ich Zu Meer und Land«. Das ist wie in die Luft hinein. Bei Gundolf trifft es, wie es im Shakespeare trifft:

»Morgen, Mann,
Kämpf ich zu See und Land«.

Nochmals: Ich kenne keine Übersetzung, die so sehr für den Schauspieler ist. Nirgends ist mehr aufgefangen, was als dramatische Luftbeschaffenheit um jede Wendung flimmert. Erst hier ist wieder dieses unbeschreibliche Schwelen, das ich im Eng-

lischen fühle; dieses Schwelen, in dem sich die Gebärde erzeugt, das die Gebärde suggeriert. Dramatische Sprache ist nicht die Relation von Tatbestand. Die Tönung, die ein Gesagtes annimmt, in der eine Seele durchsichtig wird, entscheidet darüber, ob eine Sprache dramatisch ist oder nicht. Stellt ein Drama ein Gewebe von objektiven Begebenheiten dar, so ist es die Durchdringung dieser irgendwie zu vermittelnden Objektivitäten mit dem Gefühle des Subjekts, einem Willen, irgendeiner Art Stellungnahme, was die Sprache im Drama zur dramatischen macht. »*Shouting their emulation*« sagt Coriolanus über den Pöbel. Bei Tieck lautet das: »Frech laut und lauter jauchzend«; bei Viehoff: »und jauchzten um die Wette«. Gundolf hört den ingrimmigen Adligen: »Und lassen ihren Eifer los«.

Der Unterschied einer Bildungssprache, einer Sprache aus zweiter Hand und einer echten dramatischen wird in Kleinigkeiten deutlich. »Bestürm das Ohr mit rauschender Musik« sagt Enobarbus. Wer das Original nicht kennt, muß Shakespeare gezwungen finden. Das Wort »bestürmen« imperativisch, im Mund eines Soldaten zu brauchen hat mit lebendigem Sprechen nichts zu tun. Shakespeare hat aber: »*Make battery* ...«, und Gundolf übersetzt: »Mach Sturm auf unser Ohr! ...« Im Coriolanus heißt es irgendwo: *J am out* — nämlich aus der Rolle, die er spielen wollte. Tieck: »ich bin verwirrt«. Das ist er; darum ist es noch nicht der dramatische Ausdruck, noch nicht die Brechung durch das Subjekt. Er interpretiert den Charakter, er stellt ihn aber nicht dar. Die Metapher ist verloren gegangen. Gundolf glückt es wörtlich zu sein: »Ich bin heraus ...«

Diese Übersetzung beseelt zum Entzücken der Wille, Shakespeare zu geben und nichts als ihn zu geben. Was für ein leidenschaftliches Tasten, was für ein Instinkt in jedem Fall, wie hoch oder wie niedrig der Ton zu greifen sei! »*O noble fellow*« — bei den epigonischen Übersetzern muß das »edler Freund« heißen; hier heißt's: »Kamerad«. »*Masters*«, zu den Handwerkern, die sich wichtig machen, gesagt: »Freunde«; hier heißts: »Meisters«. Wie wunderschön ist nicht Volumnias: »*my boy Marcius*«, wo sie den Triumphator zurückerwartet; wie leer durch »mein Sohn« gegeben! Bei Gundolf heißt's: »Mein Junge Marcius«. Oder wenn sie den Verstockten rüttelt: »*sir, sir, sir*«. Die Epigonen haben: »Sohn, Sohn ...«. Gundolf: »Mann, Mann ...«. Wer den Abschied des sterbenden Antonius nur aus den landläufigen Übersetzungen kennt, muß ihn ein wenig wehleidig finden; eigentlich ganz ohne Person darin. »Nein, Freunde, schmückt das arge Schicksal nicht Mit eurer Trauer ...« In unserm Shakespeare ist's wieder Antonius; und man spürt noch den Mann, großartig und mit Laune, um unzählige ägyptische Wundernächte anzufüllen. »Nein, gute Burschen, macht dem bittern Schicksal Nicht Spaß mit eurem Kummer.«

Willen zum Shakespeare. Er hört jeder Metapher an, was sie an Seele auszudrücken hat. Er verfängt sich nicht im Oberflächlichen, sondern bohrt nach der eigentlichen Meinung. Für die moralische Erregtheit, in die das epigonische Wort so leicht verfällt, gibt er die sachliche Innerlichkeit Shakespeares. Er läßt sich nicht vom Metrischen nehmen, sondern bleibt sein Herr. Der Vers wird so gedrungen wie der originale. Hier wird in den Euphrat gegriffen, und unter der mächtigen Eingebung Shakespeares vollzieht sich Wortbildung, wo die Sprache noch flüssig ist. Und nirgends ist ins bloß Beinahe-Richtige, ins bloß Anklingende ausgebogen. »*Movers*« sagt Coriolanus von den Soldaten, die sich ans Plündern machen. Die andern übersetzen: Trödler. Unser Übersetzer fühlt die verbale Eigenschaft des Wortes und produziert sie im Deutschen: »Die Rührigen«. Dahinein kann sich erst eine ganze leidenschaftliche Verachtung legen. Es beschwört sozusagen eine Mimik, die das Ding innerlich nachmacht, und, wie sie es nachmacht, verekelt.

Ich spreche nicht davon, daß unsere Übersetzung an Stellen, wo man über den

Sinn streitig sein könnte, zuweilen überraschende Griffe tut; das ist immerhin Einzelheit. Auch daß hie und da etwas befremdet. Was ich begreiflich machen möchte, ist, daß das Ganze Shakespeares niemals in deutscher Sprache sich selbst so nahe gekommen ist. Niemals lag es uns Deutschen weniger bedingt zum Genusse vor. Diese Übersetzung gibt nicht ein stoffliches Ungefähr. Sie gibt mit einer erstaunlichen Präzision die Form: und alle Energien der Form entfesseln sich. Noch nie hat der Dramatiker in der deutschen Nachbildung so durchgeschlagen. Und niemals scheint mir das Bewußtsein eines Shakespeare-Übersetzers universaler ausgegriffen zu haben. Es begrenzt Shakespeare nicht von sich aus; es dehnt sich in Shakespeare aus.

Wenn man bei uns nicht gewöhnt wäre, allein das Durchschnittliche, das Mittlere und Halbe durchdringen zu sehn, so würde hier die Form geschaffen sein, um eine neue Generation von Deutschen durch Shakespeare zu erschüttern.

Berlin.

Erwin Kalischer.

Wilhelm Waetzoldt, Die Kunst des Porträts. Mit 80 Bildern. Ferd. Hirt & S. Leipzig 1908. 451 S.

Das umfangreiche Werk Waetzoldts steht, wenn man von der Abhandlung Eitelbergers absieht, ohne eigentliche Vorgänger da. Denn alle anderen einschlägigen Arbeiten, von denen der Autor eine ausführliche Bibliographie anführt, behandeln das Porträt in einer lokal oder zeitlich beschränkten Provinz und in der Hauptsache kunsthistorisch, während es dem Verfasser der »Kunst des Porträts« in erster Linie darauf ankommt, die wesentlichen Züge dieser Kunst herauszuarbeiten, also zu zeigen, was eigentlich Porträtkunst sei. Dabei dient ihm das kunstgeschichtliche Material mehr zu Belegen seiner Aufstellungen, als zur Konstruktion einer lückenlosen Entwickelungsreihe. Aber diese Belege sind mit großer Geschicklichkeit ausgewählt und zeugen von reichen Kenntnissen.

Dem Porträt gegenüber gibt es drei Standpunkte, den des Modells, den des Malers und den des Publikums. Ihre Verschiedenheit ist eine psychologische (»getroffen sein, treffen und getroffen finden«). »Solche Probleme, die den drei verschiedenen Anschauungswelten gemeinsam sind und in jeder Geltung haben, sind die prinzipiellen und sie sollen den Gegenstand der folgenden Untersuchung bilden.« Eine eigene Bildgattung stellt das Porträt nur dann dar, meint der Autor, wenn sich erweisen läßt, daß es von den drei Gesichtspunkten aus »einer bestimmten psychologischen Kategorie« zugehört. Dieser Gedanke ist heuristisch sicher gut zu brauchen, und der Autor verwendet ihn tatsächlich auch mit Glück zu Gliederung seiner ganzen Untersuchung. Jedoch verdient er schwerlich als so selbstverständlich und ohne jeden Versuch einer Begründung hingestellt zu werden, wie Waetzoldt ihn hinstellt. Für eine ästhetische Untersuchung kann meines Erachtens überhaupt nur der Beschauer in Betracht gezogen werden, also auch Maler und Modell nur, soweit sie Beschauer sind. Dieses vorausgesetzt finde ich aber nur einen charakteristischen Zug am Porträt, der allerdings nicht ausschließlich für das Menschenporträt gilt, nämlich daß mit dem Bilde nicht »ein« Gegenstand zur Darstellung kommt, sondern »ein bestimmter«, nicht ein Mensch, sondern dieser Mensch, daß also der Beschauer durch Darstellungsmittel, die theoretisch genommen zur Individualisierung niemals ausreichen können, angeregt wird, ein bestimmtes Individuum zu meinen. Das stimmt aber ebensogut für Canalettos Städteansichten wie etwa für F. Bürdes Pferdebildnisse.

Zieht man die Erlebnisse des Malers oder des Modells als solchen zur Charak-



terisierung heran, so verläßt man den ästhetischen Standpunkt, um einen anderen — vielleicht den kunstwissenschaftlichen — zu betreten. Dies sei nur gesagt, weil der Autor sein Buch ausdrücklich als einen Beitrag zur Ästhetik der Malerei — er behandelt nur das gemalte Porträt — bezeichnet.

Im übrigen kommt es ja gar nicht darauf an, ob die Gliederung der Arbeit aus einer einwandfreien Definition des Stoffgebietes hervorgeht, sondern vielmehr darauf, ob sie Gelegenheit und Anregung zur Bearbeitung der wichtigsten einschlägigen Fragen gibt, und das tut des Autors Disposition in ausgiebigem Maße.

Schon in den »Vorfragen« kommen Maler, Porträtierte und unbeteiligte Beschauer zum Wort. Zunächst bringt der Verfasser eine Reihe außerordentlich fleißig zusammengestellter Aussprüche von Porträtisten über das Bildnis. Er spricht diesen Urteilen nur einen geringen Wert für die theoretische Bearbeitung zu. Und damit hat er gewiß recht. So anregend das einzelne Künstlerurteil ist, so stark sind auch die Divergenzen mehrerer über denselben Gegenstand, und eine genügend große Sammlung gäbe als arithmetisches Mittel unfehlbar Null. Sie sind eben das, was »moderne« Menschen ab und zu unter »subjektiven Wahrheiten« verstehen, also nicht wörtlich zu nehmen, sondern durch eine Interpretation zu korrigieren, die dem Autor des Ausspruches zu mühsam, zu schwierig oder auch zu selbstverständlich war.

Die Porträtierten waren ursprünglich nicht zugleich die Auftraggeber. Die Porträtkunst hat ihren Ursprung in den Bildnissen der Toten und entwickelt sich verhältnismäßig spät, in Italien nach Franz von Assisi. Mit dem wachsenden Selbstgefühl kommt die Porträtfreudigkeit des Quattrocento, das Bildnissammeln im 16. Jahrhundert, schließlich das Porträtieren ganzer Korporationen. Aber »nicht nur der allgemeine Kunst- und Kulturzustand einer Zeit und eines Volkes hat seinen Anteil am Sein und Blühen der Bildnismalerei, sondern es wandeln sich auch die Begriffe ‚Schönheit — Gesinnung — Bildform' im Porträt«, und zwar in erster Linie auf seiten der Besteller. So hat jedes Geschlecht sein eigenes Gesicht und seine eigene Vornehmheit, wie es seine Kleidermode hat, bald den Genuß liebt und bald die Biederkeit der Gesinnung zur Schau trägt. Schließlich sind auch persönliche Neigungen des Auftraggebers auf das Werden des Bildnisses von Einfluß.

Der Betrachter erwartet vom Bildnis, daß es den Charakter des Dargestellten zum Ausdruck bringe, nicht nur eine augenblickliche Verfassung, sondern die wesentlichen Züge.

Diese offenbaren sich aber nur in einem seelisch fruchtbaren Moment, und die bildende Kunst kann sie nur an der Äußerlichkeit des Menschen entwickeln. So kommt Waetzoldt zu der Frage, »auf welchen Elementen und Verhältnissen zwischen den Elementen der Sichtbarkeit die Seelenhaftigkeit des Gesichtes beruht«.

Zunächst macht sich nun der Autor darüber Gedanken, worin die Vorzugsstellung des Gesichtes für die Porträtmalerei bestehe, und findet die Hauptgründe in der vollkommenen Einheit des Antlitzes, in unserer Fähigkeit, seinen Ausdruck durch innere Nachahmung, auf Grund unserer Erfahrungen, durch Vergleich mit Tieren oder anderen Rassen zu verstehen, aber auch — und da alle die genannten Möglichkeiten auch für andere Körperteile zutreffen, wohl mit Recht — in unserer durch die Kleidung bedingten Bevorzugung des Gesichtes. Aus allen diesen Trägern der Seelenhaftigkeit gewinnt der Maler den Ausdruck des Individuellen, für den das Auge am allermeisten in Betracht kommt.

Wie der Maler aus der Fülle der ausdrucksvollen Momente nur einen zeitlichen Moment herausgreifen kann, so kann er von den vielen möglichen Ansichten des Kopfes auch nur eine zum Porträt auswählen. Am charakteristischsten sind zwei: die volle Vorderansicht und die strenge Seitenansicht. Jene gibt den Ausschlag, in

der das vorliegende Individuum die meiste Seelenhaftigkeit zeigt. Nun kann eine Ansicht zugleich malerisch vorteilhafter und seelisch interesseloser sein. Und selbst wenn in der Natur eine Ansicht den malerischen Vorzug und den der größeren Seelenhaftigkeit hat, kommen im Bilde, z. B. durch die Umrahmung, Divergenzen zu stande.

Nun untersucht Waetzoldt, wieweit Enface und Profil im Bilde beiden Anforderungen Genüge leisten. Das Profilporträt stellt das Modell »für sich« dar, das Enface setzt es in Beziehung zum Beschauer, das Profil ist sachlicher, wirkt durch den Umriß, nicht durch die Innenzeichnung, eignet sich aber nur für markante Gesichter und innerliche Menschen, während für aktive Naturen die Vorderansicht entsprechender ist. Die malerische Praxis bevorzugt gegenwärtig das Dreiviertelprofil.

Was gewöhnlich vom Porträt als Hauptsache verlangt wird, ist Ähnlichkeit. Zum Problem wird sie nur in den Eingangs- und Ausgangszeiten großer Stilperioden. Das zulässige Minimum der Ähnlichkeit ist Erkennbarkeit. Sie hat aber keine positive ästhetische Bedeutung, da Erkennen keine ästhetische Kontemplation ist (!). Die Unähnlichkeit stört aber. Ähnlichkeit ist auch nicht vollkommen zu erreichen, denn der Künstler sieht die Welt schon optisch (?) anders als der Laie, dann ist sein Sehen auch qualitativ anders, er sieht nicht praktisch, das Verdeckte rekonstruierend, sondern bloß um nachzubilden, sein Blick geht aufs Ganze, er sieht gefühlloser und doch leidenschaftlicher. . . .

Die bloße objektive Wiedergabe eines Naturausschnittes ist ein Abbild, Bildnis soll nur ein Porträt genannt werden, das den Lebensgehalt des Dargestellten zum Ausdruck bringt.

Der Porträtist hat also nicht nur [sichtbar] Anschauliches wiederzugeben, sondern auch unsichtbare, ja selbst unanschauliche Eigenschaften des Dargestellten, Temperament, Bedeutung und dergleichen in [sichtbar] anschauliche Werte zu verwandeln.

Unter dem Titel »Darstellungsmittel und Ausdrucksfaktoren« behandelt der Verfasser das zeichnerische und das koloristische Porträt. Die Zeichnung, besonders der Umriß wirkt aus der Ferne, charakterisiert, hilft uns zur Orientierung, während die Farbe mehr dekorative Wirkungen ausübt (idealisiert). Sie hat aber als Ausdrucksfaktor seelischer Zustände auch positiven Wert für das Porträt. Seine Farbenhaltung ist ein Kompromiß zwischen dem Farbengeschmack des Publikums und der »Farbenempfindung« des Schöpfers. Das »Farbengefühl« der Künstler hängt eng mit dem ihrer Zeiten und Nationen zusammen. Gesteigerter Farbenaufwand ist oft als Zeichen von Senilität zu betrachten. Die Farbenbewegung auf dem Gebiete der Kunst ist noch so gut wie ununtersucht. Vor allem lassen sich zwei Verwendungsarten der Farbe aufzeigen, die koloristische — wie sie den Niederländern eigentümlich ist — und die harmonistische, wie sie Leonardo, Rembrandt in mittleren Jahren und Whistler ausübten.

Außer der bloßen Darstellung des Ausdrucksvollen gibt es noch die Möglichkeit, durch die Farbe unmittelbar Stimmungen zu erwecken. Als eine Einteilung der Farben nach ihrem Gefühlswert (?) betrachtet der Autor die in warme und kalte Farben.

Als Ersatz für eine Seelenhaftigkeit, die das Gesicht nicht hergibt, treten Bewegungen und Gebärden auf. Zu unterscheiden sind dabei die Affektgebärden, welche Ausdruck von Gemütserlebnissen sind, von den Vorstellungsgebärden, die nur zur Mitteilung von Vorstellungserlebnissen dienen. Daneben dient die Gebärde zur Verknüpfung der Kompositionsteile untereinander. Die Gebärdung ist ein künstlerisches Mittel, der Darstellung Leben zu geben, als zufälliges Motiv hindert sie aber die Entfaltung der bleibenden Züge. Die mannigfaltigen Ausdrucksbewe-



gungen konzentrieren sich auf die Haltung und auf die Hand. Waetzoldt zeigt einige Veränderungen auf, die die Körperhaltung im Laufe der Porträtentwickelung durchmacht. Er weist auf die aufrechte Haltung in den Bildnissen der Quattrocentisten, auf die leichte Abweichung von der Senkrechten als Ausdruck des Nachgebenden, Weichen bei Franciabigio und der Granduca Raffaels, die lässige Haltung der Cavaliere des Cortigiano, die Grandezza des Velasquez, die Ungebundenheit der Holländer, das exklusive Benehmen van Dyckscher Modelle und dergleichen.

Die Hand spielt eine dreifache Rolle. Sie hat, wie das Antlitz, ihre eigene Physiognomie, ihre Gebärdung ist ein Handlungsfaktor, und schließlich ist sie durch ihre Helligkeit koloristisch von Bedeutung. In dieser letzten Eigenschaft wird sie meistens der Wirkung des Kopfes gefährlich, und darum ist der Künstler vor die Frage gestellt, ob er sie um ihres Ausdruckswertes willen in das Bildnis aufnehmen oder des störenden Charakters wegen davon ausschließen solle. Damit ergibt sich die Frage nach dem Bildformat. Wo besonderer Wert auf die Haltung des Dargestellten gelegt wird, dort wird die ganze Porträtfigur prävalieren; je größer die Schätzung der ethischen und intellektuellen Eigenschaften der Persönlichkeit ist, desto eher wird zum Kopfbildnis gegriffen werden. Die lange Vorherrschaft des Brustbildnisses in der italienischen Kunst versucht Waetzoldt durch die Verwandtschaft der Bilderrahmen mit den in ihrer Größe beschränkten Spiegelrahmen zu begründen.

Das Bildformat hängt aber noch aufs engste mit dem Charakter der Darstellung zusammen und macht ihrerseits die Wahl der Technik von sich abhängig. Ein lebensgroßes Bildnis darf nicht so feine Details enthalten, daß es die Betrachtung aus einer Nähe fordert, bei der der Überblick übers Ganze verloren geht.

Die Seelenhaftigkeit des Porträtierten kommt nicht nur in seinem Antlitz, in der Farbenstimmung und im Bildformat zum Ausdruck, auch die Tracht des Dargestellten gehört zu den Ausdrucksfaktoren der Porträtkunst. »Die Kleidung gibt Haltung und wird zum Ausdruck für Haltungen« (besonders die antike), sie spiegelt, als ein Stück Selbstbekenntnis, das individuelle Temperament ihres Trägers (Verschlossenheit, Stolz), schließlich hat die Tracht ihre eigenen malerischen Qualitäten. Ihre Form entspricht dem Bewegungs-, die Farbe dem Stimmungsbedürfnis. Allen diesen Momenten der Kleidung gegenüber kann sich nun der Porträtist in verschiedener Weise benehmen. Er kann sie ignorieren, indem er sich dem »Studienkopf« nähert oder ein Aktporträt malt, er kann sie eingehend behandeln und klingt dann an das Kostümbild an, wenn ihm die Fähigkeit zur persönlichen Charakteristik mangelt oder das Modell zu uninteressant ist. Er kann die Tracht idealisieren und er kann sie dem Antlitz unterordnen. Für alle Möglichkeiten ergeben sich in verschiedenen Kunstepochen Belege.

Zum Kostüm rechnet Waetzoldt auch die Haar- nnd Barttrachten, die zwar charakterisieren, aber den unmittelbaren Ausdruck eher hindern.

Als Mittel, die Ausdrucksschranken der Porträtkunst zu erweitern, über das hinaus, was der Dargestellte selbst an Anschaulichkeiten trägt, dient das »Beiwerk«: in den Gefühlsbetonungen des Lichtes, der Farben, bestimmter Formen und des Raumes, indem der Betrachter ihren Stimmungsgehalt auf die Persönlichkeit überträgt, dann in Beziehungen, in die der Porträtierte zur sichtbaren Umwelt, also zu Dingen oder Personen gesetzt wird. Natürlich müssen diese Beziehungen anschaulich zu machen sein. Blick, Gebärde und Berührung verbinden Mensch und Sache im Bild, aber auch rein kompositionelle Mittel. Durch solche Beziehungen gewinnt nicht nur das Porträt selbst, sondern auch das Beiwerk für sich. Dieses kann in dreierlei Weise in den Dienst der Charakteristik gestellt werden, allgemein stimmunggebend, speziell bezeichnend (Berufsattribute) und allegorisch-symbolisch zur Reproduktion begrifflicher Vorstellungen anregend. Daneben dient das Beiwerk noch rein kompositio-

nellen Zwecken, als Raumschieber, zur Herstellung des koloristischen Gleichgewichts und schließlich zur Erhöhung der Farbigkeit.

Solchen Aufgaben dient auch der Hintergrund. Auch er hat aber vornehmlich der Charakteristik zu dienen, indem er den Porträtierten im Raume zeigt, gedrückt, beengt oder frei und beweglich. Ist er leer, so nennt ihn Waetzoldt neutral, ist er irgendwie gefüllt, positiv. Mit Rücksicht auf seine räumliche Bedeutung ergeben sich vier Kombinationen. Der neutrale flächenhafte Hintergrund liegt dann vor, wenn der Künstler eine hinter dem Porträtierten befindliche leere Fläche darstellen sollte oder wir zu einer solchen Auffassung gedrängt werden; die rein flächenhafte Behandlung des Hintergrundes führt dazu, daß wir seine Leerheit als eine solche räumlicher Natur deuten, die Gestalt gewissermaßen aus einem farbigen Nebel heraustauchend (neutraler räumlicher Hintergrund). Wird die neutrale Hintergrundfläche ornamentiert, so erhält sie positiven Charakter (Gold- und Tapetengrund). Die Diskrepanz, die der Beschauer beim neutralen räumlichen Hintergrund zwischen der Unwirklichkeit des Raumes und der Wirklichkeit des Menschen verspürt, findet ihre Lösung im positiven räumlichen Hintergrund, wie ihn z. B. ein Interieur, eine Landschaft abgibt. Er muß derselben Sehsphäre angehören, wie der Mensch, der vor ihm steht, aber er muß weniger scharf gesehen werden, soll die einheitliche Bildwirkung nicht gefährdet werden. Diese Art des Hintergrundes enthält Motive, die leicht zur Verselbständigung drängen, das Interieur und die Landschaft, und die dann das Porträt als nebensächlich erscheinen lassen.

Die Aufgabe des Porträtisten kompliziert sich, sobald das Porträt nicht eine, sondern mehrere Personen darzustellen hat. Formal besteht sie in der Kunst der Zusammenordnung, psychologisch in der der Beziehungsdarstellung, aber für gleichberechtigte Darstellungsobjekte. Die Mitporträtierten können einer Person nicht so untergeordnet werden, wie die tote Umgebung, und den Verkehr von Personen im Gruppenbild darzustellen ist eine andere Sache, als Beziehungen zum Milieu zu veranschaulichen.

Die Enge und die monarchische Einrichtung des Bewußtseins begründet das Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Dieses enthält nicht nur die Notwendigkeit der Einheitlichkeit, sondern auch die der Differenzierung innerhalb dieser Einheitlichkeit. Verbindet ein gemeinsamer Zweck, eine gemeinsame Stimmung die verschiedenen Persönlichkeiten eines Gruppenbildes, so muß zur vollen ästhetischen Wirkung auch eine individuelle Abstufung der allgemeinen »Empfindung« bewerkstelligt werden.

Die Einheit hat der Künstler durch eine »starke optische Bindung aller Elemente« herzustellen, dem (koloristischen) Differenzierungsbedürfnisse kommt die Abgestuftheit der Inhalte unseres natürlichen Gesichtsbildes entgegen. Nun stellt aber das Porträt als solches noch Forderungen, die dem Prinzip des Gruppenbildes direkt widerstreiten, denn das Gruppenporträt duldet keine Statisten.

In diesem Dilemma sondern sich die Standpunkte des Modells, des Künstlers und des Betrachters. Jedes der Modelle beansprucht, als Auftraggeber, mit den anderen gleich behandelt zu sein, dem Künstler sind die Modelle hingegen ungleichwertig, er drängt auf Subordination, der Beschauer verlangt nach einer Vorstellungseinheit, die durch Kausalbeziehungen zwischen den Gestalten geleistet wird. Es werden also einerseits Momente einer äußeren, andrerseits einer inneren Bildeinheit verlangt. Hat die erstere das Übergewicht, so nähert man sich einer Mehrheit von Einzelporträts, im anderen Fall dem Genrebilde. Die Aufgabe des Künstlers ist es nicht, sich für die eine oder andere Einheit zu entscheiden, vielmehr auf die innere die äußere aufzubauen. Diese wird bis zu einem gewissen Grade immer das Ziel bleiben.

Die Lösungen des Dilemmas behandelt Waetzoldt zuerst am Doppelporträt, dann

an eigentlichen Gruppenporträts. Zu den einfachsten dieser gehören die mit drei Personen, Musik- und Familienbilder, die in Venedig ihre Ausbildung fanden. An sie schließt sich das Kollektivporträt, dessen Aufgabe formal durch die »Reihung« gelöst wird. Waetzoldt erörtert hier nochmals, gewissermaßen praktisch, d. h. an der Hand von Bilderanalysen, die Prinzipien des Gruppenbildes: Einheit der Handlung und des Interesses, die Einheit der Zeit, des Raumes und der Farbe, und wendet sich dann dem erweiterten Kollektivbildnis, dem Massenporträt zu.

Als einen Exkurs fügt der Autor seinem Buche noch eine umfangreiche Studie über das Selbstporträt an, rechtfertigt dies Unternehmen aber durch die Darlegung der Sonderstellung des Selbstbildnisses. Modell und Künstler fallen hier in eine Person zusammen und dem Betrachter ist ein solches Werk ein Selbstbekenntnis des Künstlers. In ihm tritt uns ein besonderer Typus entgegen, die künstlerische Individualität. Schließlich aber gibt eine Geschichte des Selbstporträts zugleich die des künstlerischen Selbstbewußtseins und der sozialen Stellung der Künstler. Es ist hier nicht mehr der Platz, auf den reichen Inhalt dieses Anhanges näher einzugehen. Der Autor zeigt in seinem ganzen Buch eine bei kunsthistorischen Darstellungen nicht eben zu häufige Klarheit der Gliederung und der theoretischen Gedanken, die auch dieses Kapitel über die bloße Historie hinausheben. Ich würde gewiß nicht alles unterschreiben, was er sagt. Eine sachlich begründete Kritik würde aber auch ein kleines Buch beanspruchen. So mag die Inhaltsangabe vielleicht bessere Dienste tun, als ein kritisches Herausgreifen einzelner Stellen. Es mögen nur noch ein paar Bemerkungen über das Ganze Platz finden.

In der neueren kunstwissenschaftlichen Literatur mehren sich die theoretischen Bücher, Bücher, die einstweilen nichts anderes anstreben, als gewisse Gesichtspunkte für die Analyse von Kunstwerken geltend zu machen, deren Inhalt sich nicht in Sätzen, sondern nur in Schlagwörtern angeben läßt, die nicht dem Beweis oder der Widerlegung bestimmter Ansichten dienen, sondern die mehr im Sinne von Vorschlägen an das Publikum herantreten. Nicht alle diese Bücher sind gleich wertvoll. Wer die Forderung stellt, von der Lektüre einer Arbeit wenigstens ein Ergebnis schwarz auf weiß nach Hause zu tragen, wird von ihnen fast immer enttäuscht sein. Etwas davon hat nun auch das Buch Waetzoldts. Es sind so viele Gegenstände berührt, ohne daß eigentlich Fragen gestellt oder strikte Antworten erteilt werden. Der große Umfang und die stellenweise breite, wenn auch stilistisch gehobene Darstellung mögen manchen Leser entmutigen, ehe er noch den rechten Gewinn aus dem Buche gezogen hat. Diesen, finde ich, kann man sich aber reichlich daraus holen. Wer es genau liest und nicht nur die vom Autor (übrigens zahlreich) beigegebenen Abbildungen heranzieht, der wird sich, mag er darin noch so geübt sein, in der Analyse von Kunstwerken stark gefördert fühlen. Das liegt zum Teil daran, daß Waetzoldt mit neuen Gesichtspunkten an die Kunstwerke herantritt, zum Teil daran, daß er sehr sorgfältige Analysen vorgenommen hat und an den abgeleiertesten Bildern noch neue und anziehende Züge entdeckt.

Das ist aber nicht nur wertvoll für den Fachmann, sondern vor allem für den »weiteren Leserkreis«, den die Arbeit des Verfassers offenbar mit berücksichtigt und den sie inzwischen wohl auch gefunden haben wird.

Graz. Rudolf Ameseder.

Stephan Beissel, Gefälschte Kunstwerke. Freiburg i. Br., Herdersche Verlagshandlung. VIII und 175 Seiten.

Eine reiche Materialsammlung über die Fälschungen im Antiquitätenhandel stellt der Verfasser in der vorliegenden Schrift zusammen. Er zeigt im ersten Kapitel,

welche Preise Kunstgegenstände und kunstgewerbliche Seltenheiten im Lauf der Zeit erreicht haben — das Grundmotiv für das lukrative Gewerbe der Fälscher. Das zweite Kapitel durchwandert das Gebiet der Fälschungen und gibt Aufschluß über die verschiedenen Zweige der Fälschertätigkeit. Weiter hört man von den Künsten, deren die Fälscher oft so erfolgreich sich bedienen, man erhält Einblick in die Kniffe der Händler, zum Schluß fallen ein paar Streiflichter auf die Eigenschaften und Launen der Sammler. Leider hat es der Verfasser unterlassen, seine vorwiegend kompilierende Arbeit über gelegentliche Andeutungen hinaus durch eine grundsätzliche Betrachtung zu vertiefen.

Es sei darum erlaubt, ein paar allgemeine Gesichtspunkte hier zur Sprache zu bringen. Die Zersetzung einheitlichen Kulturbodens durch die Entstehung des Kapitalismus im 19. Jahrhundert wird in besonderer Weise augenfällig durch das Aufblühen des Fälschertums. Große Privatvermögen kommen zusammen. Die Launen und Liebhabereien der Besitzer verlangen nach Betätigung. Neben anderen Sports bietet sich das Sammeln von Wertobjekten und Seltenheiten dar. Der Besitz des Einzigartigen, das in Werken der Kunst handgreiflich ist, gibt dem Reichtum ein besonders glänzendes Relief. Der Wettlauf nach dem Einzigartigen beginnt, die Preise für erreichbare Kunstgegenstände schnellen in die Höhe. Der Markt erweitert sich, die Konjunktur lockt Abenteurer an, und da Reichtum in den seltensten Fällen sich mit Sachkunde paart, ist Betrügern und Fälschern Tür und Tor geöffnet.

Der Schaden, den Fälschungen anrichten können, ist indessen verhältnismäßig gering. Die Öffentlichkeit und ihre berufene Vertreterin, die Wissenschaft, deren Überblick beständig wächst und deren Untersuchungsmethoden sich immer mehr verfeinern, wird auf die Dauer nicht irregeführt. Beissel zitiert einen Ausspruch des Vorsitzenden der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft Dr. Lippmann: »Nach zehn bis zwanzig Jahren pflegt kein Sachverständiger mehr getäuscht zu werden.« Viel mehr fällt dagegen der aus der oben skizzierten Entwicklung sich ergebende Nachteil ins Gewicht, daß die öffentlichen Institute in den gesteigerten Wettbewerb um die antiquarischen Kunstschätze mit hineingerissen werden und so die Sicherstellung der Bildungsmittel für die Allgemeinheit ihnen erschwert wird. Die Zersplitterung alten Kulturgutes können sie vielfach nicht hindern.

Zu beachten ist übrigens, daß der eigentliche Schädling oft nicht der Fälscher selbst, sondern der Händler ist. Zahlreich sind die Fälle, in denen die Geschicklichkeit und Handfertigkeit armer Teufel von Kopisten durch den schlauen Direktor der Sammelleidenschaften, den Händler, zum Zweck der Täuschung ausgebeutet wird. Er sagt sich: Das Spatzenhirn nimmt gemalte Trauben für wirkliche. Es ist nur billig, daß wir das Menschenhirn in die Lage versetzen, das nachgemachte Kunstwerk für das vorgemachte zu halten. — Also von der Gewissenhaftigkeit und Sachkunde des Händlers hängt die Bedienung seines Kundenkreises ab. Die Verantwortung für das Fälscherwesen fällt auf den Kunst- und Antiquitätenhandel. Aber doch nur zum Teil. Denn das Fälscherwesen ist schließlich nur das notwendige Korrelat zu der Fiktion, die in kunstfremden Zeiten den Sinn umnebelt, daß die Einzigartigkeit des Kunstwerks in dem Komplex seiner materiellen Bedingungen, in seiner Handgreiflichkeit bestehe. Der Fälscher macht sich einfach die Fiktion zu nutze: Für Handgreiflichkeit kann ich immer Rat schaffen, wenn's denn schon einmal sein muß. Nebenbei sei noch eine besondere Folge jener Fiktion angemerkt. Sie liegt in der Meiuung, als ob durch Restaurierung des verfallenden materiellen Komplexes auch die Einzigartigkeit des Kunstwerkes erhalten werde.

Was bedeutet die ausschweifende Schätzung künstlerischer Dinge der Vergangenheit, die den Kunsthandel und seinen Schmarotzer, den Kunstschwindel, in Flor ge-

bracht hat? Zunächst und ganz allgemein: eine Verpöbelung des Kunstlebens. Kunsterzeugnisse werden in den Kreis von Spekulationsobjekten hineingezerrt. Eine Atmosphäre entwickelt sich, in der die Anschauung gedeiht, daß die Kunst Luxus ist. Jene Tatsache beweist weiterhin, daß historische Werte vor den künstlerischen bevorzugt werden. Nur ein ganz geringer Teil der antiquarischen Kunstschätze spricht für den lebendigen Menschen noch eine lebendige Sprache. Die Mehrheit ist Objekt der Wissenschaft geworden. Kunst- und Kulturgeschichte ziehen aus ihnen ihre Schlüsse. Nur zweierlei Stätten gibt es, wo sie an ihrem Platz sind: entweder das ursprüngliche historische Milieu, das als Ganzes Phantasieanregungen ausstrahlt, oder die wissenschaftlichen öffentlichen Institute, die Museen.

Die Bevorzugung historischer Werte vor lebendigen künstlerischen Werten, die ein persönliches Verhältnis verlangen, ist das Symptom einer ausgebreiteten Geschmacksunsicherheit und verrät einen Mangel an Selbständigkeit des künstlerischen Verständnisses. Die Unbestreitbarkeit des historischen Wertes muß auf alle Fälle den bestreitbaren künstlerischen Wert decken. Jene ausschweifende Schätzung alten Kulturgutes bedingt ferner naturgemäß eine Verminderung und Ablenkung des Interesses für das lebendige Kunstschaffen. Die in den Generationen immer wieder aufquellenden Versuche schöpferischer Lebensgestaltung begegnen der Gleichgültigkeit. Zugleich aber weist dieser Umstand hin auf eine Ermattung und Schwäche des schöpferischen Geistes selbst.

Die Verpflichtung des Reichtums kann es demnach doch wohl nicht sein, eiteln Sport mit historisch gewordenen Kulturwerten zu betreiben, sondern es erwächst ihm die Aufgabe, wenn er schon Neigungen für die Kunst in sich entdeckt, die ästhetischen Gefühle gewissenhaft zu kultivieren und sie an Erzeugnissen und Bestrebungen der lebendigen Gegenwart zur Geltung zu bringen. Allerdings ist es nicht gerade eine Bequemlichkeit, ein gewisses kulturelles Verantwortlichkeitsgefühl zu hegen und sich fruchtbarem Mäcenatentum zu widmen.

Friedenau. Theodor Poppe.

Kornel Jaskulski, Der Symbolismus Böcklins. (Sonderabdruck aus dem Jahresberichte des k. k. I. Staatsgymnasiums in Czernowitz für das Schuljahr 1908/1909.) Verlag von H. Pardini (T. u. A. Engel), Czernowitz 1909. 8°. 36 S.

Mit Böcklin geht es uns heute, wie mit den Klassikern im Gymnasium: er wird uns systematisch verekelt, und zwar von denen, die seinen Namen stets wie einen Schlachtruf im Munde führen. Als der Typus des Genies wird er uns hingestellt, als lauterster Verkünder echt germanischen Fühlens, kurz als Verkörperung jeglicher Hoheit und Größe. Auf diesen Ton ist auch die vorliegende Schrift gestimmt: »Das germanische Naturgefühl hat durch niemand eine solche Vertiefung und Verinnerlichung erfahren, wie durch Goethe und Böcklin.« »Böcklin erhebt sich nicht nur über die Romantik, sondern über alle Kunstrichtungen zur Größe einer vielleicht den ganzen Inhalt aller künftigen Kunstprobleme umfassenden Kunstanschauung.« Die meisten belächeln heute etwas mitleidig Winckelmann, weil er die griechische Kunst als allein selig machendes, unerreichbares Ideal hinstellte, dem nachzueifern des Künstlers höchste Aufgabe sei. Aber die Kunst der Griechen ist wenigstens die Kunst eines ganzen Volkes und erstreckt sich durch Jahrhunderte; um wieviel irriger ist es, dem Werk einer einzigen Persönlichkeit auch nur annähernd diesen Rang einräumen zu wollen!

Es müßte geradezu mit das eifrigste Bemühen des Ästhetikers und Kunstforschers bilden, unseren Blick möglichst zu weiten und nicht auf eine beschränkte

Richtung einzustellen. Dies führt naturgemäß zu Ungerechtigkeiten gegen abweichende künstlerische Ausdrucksformen, wofür auch Jaskulskis Schrift Belege bietet, der zum Beispiel die Bedeutung von Marées ziemlich verkennt, da ihm dessen »Symbolik« zu dunkel erscheint, als ob man überhaupt unter diesem Gesichtspunkt dem Verständnis Maréesscher Werke näher rücken könnte. Aber unser Verfasser hat eben den Wertmaßstab deutlicher Symbolik, der sich immerhin bei Böcklin bewährt, aber dort völlig versagt, wo der Hauptton ganz wo anders liegt. Wie würde wohl Jaskulski etwa Leibl einschätzen, dessen künstlerische Kraft der Böcklins sicherlich nicht nachsteht! Daher rührt ja der reaktionäre Sinn so vieler Kunstforscher, daß sie einseitig einer Richtung sich in die Arme werfen und ihr alle ästhetischen Formeln und Wertmaßstäbe entnehmen, statt feinfühlig überallhin zu horchen, wo künstlerisches Leben sich regt, sei es in noch so neuer Gestaltung, wenn nur die Gestaltung geglückt ist und die im Kunstwerk schlummernden Gewalten zum Ausdruck bringt. Das wäre wohl in Kürze, was ich prinzipiell gegen die vorliegende Schrift einzuwenden hätte.

Viel Neues bringt Jaskulski nicht; das lag wohl auch außerhalb seiner Absicht, die anscheinend darauf ausging, eine Einführung in die Welt Böcklinscher Kunst zu bieten. Und da ist ihm manches recht geglückt; sicherlich versteht er anzuregen und den Leser zu interessieren. Nur hätte er öfter gleichsam näher an die Bilder heranrücken müssen, wie er es ja auch hie und da mit Erfolg versucht, etwa an folgender Stelle: »Zur schwermütigen Ruhe der bei Betrachtung ihres Spiegelbildes aller Welt vergessenden ‚Melancholie‘ (1900) gesellt sich der dunkle Ton der Marmorbank als Stimmungsträger, und in der Darstellung desselben Motivs auf dem Bildnisse der Frau Kopf (1879) ist es der schwarze Schleier, der sich als begleitender Akkord miteinfindet. Die Säule, welche auf dem bekannten Selbstporträt des Meisters hinter dem Kopfe aufragt, verstärkt den weihevollen Ernst des dichterisch verklärten Antlitzes und steigert ihn zum Monumentalen.« Nur wenn wir in die Werke selbst eingehen, und zwar nicht nur beschreibend, sondern uns zu zeigen bemühen, wo die Wirkungsakzente liegen und inwiefern sie einen notwendigen Bau darstellen, in dem jeder Teil den anderen hebt, lehren wir in der Tat künstlerisch sehen und auffassen.

Gerade weil uns Böcklins Kunst nahe, sehr nahe steht, müssen wir uns dagegen wehren, daß sein Name zu einem Programm benützt wird, das sich in seiner Unduldsamkeit gegen jede andere Kunst kehrt. Und gerade weil wir Böcklin so sehr lieben, schmerzt es uns, wenn wir sehen, wie man ihn stolz zu den Allergrößten der Kunst rechnet; denn dadurch wird erst der große Abstand offenbar, der ihn von jenen Höhen trennt.

Prag. Emil Utitz.

Rudolf Czapek, Die neue Malerei. Eine Kulturstudie. (Kunst und Kultur. Einzelarbeiten zur Einführung in das Verständnis unserer Zeit, herausgegeben von Prof. Dr. W. von Öttingen. Band 2. Stuttgart, Verlag von Strecker & Schröder, 1909.) 97 S.

Die kleine Schrift gehört zur Sorte derer, die man ohne Not auch entbehren kann. Denn das Wesentliche hat der Verfasser selbst schon in seinen an dieser Stelle dankbar gewürdigten »Grundproblemen der Malerei« gesagt. »Gedankenskizzen allgemeinster Richtung« (S. 23) nennt er seine neuerlichen Ausführungen. Wo er mit der Stange im Nebel allgemeiner Kulturbetrachtung herumfährt, wirkt er nicht gerade erfreulich; erst wo er sich wieder auf den festen Boden seiner Kunst, der Malerei, stellt, haben die Erörterungen auch wieder Hand und Fuß.



Hier bemüht er sich, dem Laien die Augen zu öffnen für die eigentlichen malerischen Werte, er weist hin auf das Streben nach Sachlichkeit in der neuen Malerei und auf die Bedeutung des richtig verstandenen malerischen Impressionismus. In diesen Partien seiner aphoristischen Aufzeichnungen hört man dem Verfasser, der naturgemäß ein eifriger Verteidiger der Künstlerschriften ist (S. 69 f.), gern zu, denn hier haben seine Gedanken lebendige Anregungskraft, und man wird wünschen, daß er auf diesem Gebiet seine Begabung als Vermittler zum Kunstverständnis auch weiterhin fruchtbar macht.

Friedenau. Theodor Poppe.

Hugo Riemann, Musiklexikon. Siebente, vollständig umgearbeitete Auflage. Buchstabe A bis K. Leipzig, Max Hesses Verlag, 1909.

Wenn die hohe Auflage eines so umfangreichen Werkes dieser Art (1600 Seiten), das auch entsprechend kostspielig ist, in vier Jahren abgesetzt ist, so ist damit deutlich gezeigt, wie sehr der Verfasser als Ratgeber auf allen Gebieten der Tonkunst begehrt ist, und welches Vertrauen er sich bei Tausenden erworben hat. Sicher kommt ihm der Umstand sehr zu statten, daß es neben seinem Werke kein zweites ähnliches gibt, das ist aber wieder dadurch bedingt, daß neben ihm in Deutschland kein Zweiter lebt, der nicht nur das gleich umfassende Wissen wie er hat, sondern (darauf käme es vor allem an) den gleich hohen theoretisch-wissenschaftlichen Standpunkt und die gleich abgeklärte künstlerische Urteilskraft besitzt. Riemanns Werk ist eine durchaus persönliche Schöpfung, und doch so sachlich, wie das überhaupt möglich ist, sicher viel einheitlich sachlicher, als es ein Lexikon sein könnte, das die Frucht der Zusammenarbeit mehrerer Menschen wäre.

Auch diese neue Auflage ist nach Möglichkeit erweitert und ergänzt. Über die Fragen der Ästhetik und Theorie der Tonkunst erhält man bei aller notwendigen Kürze doch genügende Hinweise, um den stets tiefbegründeten Standpunkt des Verfassers erkennen zu können. Auf diesen hier an Hand der entsprechenden Artikel genauer einzugehen, hieße eine Darstellung der Ästhetik und Theorie der Tonkunst vom Riemannschen Standpunkt *in nuce* geben. Mag die jeder selbst durch das Studium des Lexikons sich zu gewinnen trachten.

Nur auf ein Theorem möchte ich deshalb eingehen, weil, wie ich glaube, Riemann hier noch im Banne einer älteren irrigen theoretischen Voraussetzung steht, und weil dieses Problem eine der Grundfragen der gesamten tonräumlichen Theorie (Harmonie- und Melodielehre) ist. Ich meine die Frage nach der sogenannten chromatischen Tonhöhenveränderung oder Alterierung der Töne, oder wie man sie noch umschreiben will. Bei Riemann wird darauf in den Artikeln: alterierte Akkorde, Chromatik, und chromatische Tonleiter Bezug genommen. Er sagt dort: »Chromatik ist die direkte Aufeinanderfolge von zwei oder auch drei durch Einführung von Versetzungszeichen (♯, ♭ und ♭♭) unterschiedenen Formen derselben Stufe der Grundskala, und zwar zunächst solcher mit Halbtonabstand.« Chromatik liegt z. B. also vor bei einer Folge wie: des d dis.

Woran ich bei dieser Definition Anstoß nehmen muß, das ist die Annahme, das ein des und dis »Formen derselben Stufe« (nämlich d) seien, daß sie also als solche »Formen« oder, wie man vielleicht dafür setzen darf, Umformungen, Umfärbungen des ursprünglichen d keine selbständigen tonräumlichen Existenzen sein sollen. Sie sollen, das meint Riemann zweifellos, ihrer tonräumlichen Bedeutung nach gleichfalls ein d sein, nur ein etwas weniger scharf und exakt postiertes. Ich fühle mich bereits außerstande, diese mir ganz rätselhafte Doppelnatur eines solchen

chromatisch erhöhten oder erniedrigten Tones zu definieren, und will versuchen, so gut das in ein paar Sätzen angeht, die Unhaltbarkeit dieser heutigen Lehre von den sogenannten alterierten Tönen nachzuweisen.

Sie entstand aus der Beschränkung unserer Tonschrift, welche nur die 7 Stufen einer Diatonik innerhalb einer Oktave direkt darzustellen vermag. Als man aber über den 7punktigen Tonkreis in der Praxis hinausging und durch Verschmelzung nächstverwandter Diatoniken höhere 8—12punktige Tonkreise bildete, entstand, da man es unterließ, das Liniensystem von Grund aus zu erweitern, allmählich das System der Versetzungszeichen, mit deren Hilfe man die Töne 8—12, für die auf und zwischen den Linien kein Platz mehr zu finden war, notierte. So erschienen diese, in der Schrift abgeleitet von ihren Nachbartönen. Wenn der Musiker freilich ein cis stets so [Notenbeispiel] zu lesen und nie ein selbständiges Tonhöhenzeichen für diesen Wert zu sehen bekommt, so muß er wohl bald der festen Meinung werden, das cis stamme auch seiner tonräumlichen Herkunft nach vom c ab und sei durch Erhöhung aus dem c gewonnen, worin ihn noch die Beobachtung bestärkt, daß es ja auch keinen eigenen, sondern nur einen von c abgeleiteten Namen führt. Es bedarf freilich erst eines klaren Einblicks in den tonräumlich streng symmetrischen Aufbau der Tonkreise, um diese Trugtheorie zu durchschauen. Mayrhofer [1]) hat nun gezeigt, daß der diatonische Tonkreis durch Vereinigung dreier nächstverwandter, das ist quintbenachbarter pentatonischer Kreise gebildet wird. Einer zentralen Pentatonik gliedert sich zu beiden Seiten je die nächstverwandte, das heißt nur um e i n e n Ton von der zentralen sich unterscheidende Pentatonik an und verwächst mit ihr zu einer Diatonik, das ist einem 7stufigen Tonkreise. Z. B.:

f	c	g	d	a			linke	Pentatonik
	c	g	d	a	e		zentrale	Pentatonik
		g	d	a	e	h	rechte	Pentatonik
f	c	g	d	a	e	h	aus der Vereinigung resultierende Diatonik	

Wäre nun z. B. unsere Notenschrift nur für eine Pentatonik bemessen statt für eine Diatonik, so müßten das f und h als alterierte Töne in ihr erscheinen. Sie wären nur durch Versetzungszeichen darstellbar; sie erschienen also in einer solchen pentatonischen Tonschrift als abgeleitete (erhöhte resp. erniedrigte) Töne, und auch ihre Namen müßten analog abgeleitet werden. Wären darum aber f und h in Wahrheit abgeleitet, tonräumlich unselbständige Werte, »Formen« eines ihrer Nachbarwerte?

Der engste chromatische Tonkreis ist der 9stufige. Er entsteht durch Zusammenwirken dreier nächstverwandter (quintbenachbarter) Diatoniken. Z. B.:

	f	c	g	d	a	e	h	
		c	g	d	a	e	h	fis
b	f	c	g	d	a	e		
b	f	c	g	d	a	e	h	fis

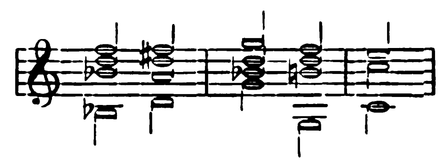
Hier treten mit b und fis zum ersten Male zwei Töne auf, die dem Namen (wenigstens fis) und der Notierung nach als abgeleitet erscheinen. Sie sind es in der Tat nur in unserem Tonschriftsystem, weil dort kein Platz mehr für sie ist, fis ist es auch dem Namen nach. Ihrer tonräumlichen Bedeutung nach sind aber

[1]) R. Mayrhofer, Psychologie des Klanges, Leipzig 1907, und Organische Harmonielehre, Berlin 1908.

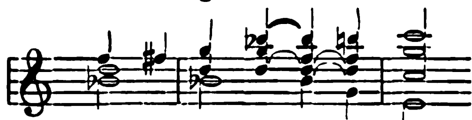


diese beiden Seitenwerte b und fis genau so selbständig den Tönen der zentralen Diatonik gegenüber, als es h und f als Repräsentanten der beiden seitlichen Pentatoniken den Tönen der zentralen Pentatonik gegenüber sind, mit denen sie zu einem diatonischen, 7stufigen Kreise verwachsen.

Suchen wir diese Tatsache durch ein paar Beispiele zu erläutern. Die Theorie sagt heute: fis wird durch Erhöhung des f gewonnen, es entsteht so kein neuer eigenwertiger Ton, sondern eine neue »Form« des f. Also nicht in dem trivialen Sinne, in dem auch g, a, h und jeder höhere Ton durch Erhöhung des f zu gewinnen wäre, ist das gemeint, was gleichbedeutend wäre mit der Regel: höhere Töne werden aus tieferen gewonnen, indem man die Intonation dieser hinauftreibt, bis der gewünschte höhere Ton erreicht ist. Nein, unsere Theoretiker meinen, g kann überhaupt nicht aus f gewonnen werden, so wie man Rot nicht aus Grün gewinnen kann, dagegen ist ein fis aus f zu gewinnen, so wie man Dunkelgrün zu Hellgrün umfärben kann. In dieser Folge, welche einen 9stufigen Tonkreis mit der



zentralen Terz c bis e belegt, wäre also fis aus f gewonnen? Und woher erhält man das b, da doch sein sogenannter Stammton h, aus dem es geboren werden soll, gar nicht zuvor erklingt? Ich glaube aber kaum, daß auch nur ein Theoretiker in diesem Falle die Alterationstheorie anwenden würde. Aber nehmen wir diese Folge, die den gleichen Tonkreis belegt:



Da werden alle erklären, fis ist im zweiten Klange b d fis ein alterierter Ton, das heißt durch Erhöhung des f zu fis gewonnen; es ist nur ein heller gefärbtes f, wie denn auch der Klang b d fis ein b d f bleibt, nur etwas verfärbt; er ist ein alterierter, »übermäßiger« B-Dur-Dreiklang. Aber, wenn man das fis im ersten Beispiele als selbständigen Tonwert gelten läßt, so kann man doch nicht das gleiche fis im zweiten Beispiele als eine »Form«, eine »Umfärbung« des f ansprechen. Was im ersten Beispiele in der Nachfolge geschah, nämlich das Erklingen einer Terz b—d und darauf der Terz d—fis, das wird im zweiten Beispiele gleichzeitig in der Form b d fis zu Gehör gebracht. Das fis aber bleibt, wenn man nicht ein Wunder annehmen will, ein und derselbe Tonwert, der mit dem f nicht einmal in einem diatonischen geschweige denn pentatonischen Verwandtschaftsverhältnis steht. Wenn fis in dem Klange b d fis eine neue tonräumliche Bedeutung gegenüber der erhielte, die es im Klang d fis a hatte, so müßte auch, wenn die nachzeitig melodische Folge h—f als Intervall gleichzeitig erscheint, f oder h einen neuen tonräumlichen Charakter erhalten. Etwas Derartiges will aber auch offenbar Riemann andeuten, wenn er f in g h d f als »charakteristische Dissonanz« bezeichnet. Aber so wie g h d f nichts ist als eine Vereinigung des Klanges h d f, welcher der zentrale, herrschende Klang der C-Diatonik ist, mit der Terz g—h, so ist b d fis nichts als ein Zusammenklang zweier Großterzen, deren jede das zentrale, herrschende Gebilde einer Pentatonik ist, die aber erst im vierten Verwandtschaftsgrade stehen. b d fis ist also, wie alle heute »alteriert« genannten Klangformen, ein Klang, der den

Bereich einer Diatonik überschreitet. Dieser Gedanke aber, daß es höhere, umfassendere Tonkreise als den diatonischen gibt, ist der heutigen Theorie, auch der Riemanns noch fremd, ihn zuerst ausgesprochen zu haben ist das Verdienst R. Mayrhofers. Er hat durch endgültige Aufdeckung des Baues der chromatischen, das ist 8—12stufigen Tonkreise, deren Fundamente in der Pentatonik und Diatonik liegen, die bis heute herrschende Lehre von der Chromatik, die eben eine Lehre von den alterierten Tönen und Klängen ist, überwunden. Die Verfärbungszone eines Tones liegt viel enger, als daß ein um einen chromatischen Halbton entfernter Ton nur eine Form seines Nachbartones sein könnte. Eine echte Verfärbung ist es, wenn ein Ton, aus Gründen tonräumlicher Ökonomie, seine in Bezug auf ein Zentrum obertönige (dominantische) Position gegen eine entgegengesetzte (subdominantische) auswechselt; wenn z. B. ein dis (bei zentraler herrschender Terz c—e) den Charakter eines es annehmen muß. Eine solche, heut enharmonische Verwechslung genannte Umdeutung der tonräumlichen Bedeutung eines Tones kann aber — wie man es am Klavier erfahren mag — ohne jede objektive Tonhöhenveränderung vor sich gehen.

Ich muß hier mit meinen Einwendungen gegen die heute herrschende Theorie des Tonraumes, die ich als in ihren Grundlagen unsicher betrachte, einhalten. Es war mir nur darum zu tun, erneut auf Mayrhofers Lehre hinzuweisen, in der der Plan zu einer einwandfreieren theoretischen Melodie-, Intervall- und Akkordlehre geboten wird. Jedenfalls bietet die »Psychologie des Klanges« dieses Autors denn doch weit mehr, ja ganz etwas anderes als einen »geistreichen Versuch, von melodischen statt von harmonischen Elementen aus mit dem Problem des Dur und Moll fertig zu werden«, wie Riemann meint. Ich sehe den Grund für diese irrtümliche Auffassung in der unklaren, nur bei anhaltendem mühseligsten Studium zu durchdringenden Darstellung Mayrhofers.

Soweit ich aus den in Frage kommenden Artikeln bis zum Buchstaben K entnehmen kann, hat Riemann seinen theoretischen Standpunkt in den letzten Jahren nicht mehr erweitert, und er hat auch — wenn man von Mayrhofers Arbeit absieht — keinen Grund dazu.

Zum Schluß möchte ich noch den Gedanken anregen, ob es nicht in Zukunft zweckmäßig wäre, von diesem Lexikon zwei Ausgaben zu veranstalten: eine etwas gekürzte einbändige für Musikfreunde und praktische Musiker, eine zweite erweiterte zweibändige für Fachmusiker mit wissenschaftlichen Bedürfnissen. In der heutigen Ausgabe steht vieles, was der Laie entbehren kann, und fehlt manches notgedrungen, was dem Fachmann sehr erwünscht wäre.

Potsdam. Hermann Wetzel.

Schriftenverzeichnis für 1909.

Erste Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Faggi, Lo Schelling e la Filosofia dell' Arte. Rivista di Filosofia Moderna I, 2.

Havenstein, Eduard, Friedrich von Hardenbergs ästhetische Anschauungen. Verbunden mit einer Chronologie seiner Fragmente. IX, 114 S. gr. 8°. Berlin, Mayer und Müller. 3,50 M.

Henning, Hans, Karl Philipp Moritz. Ein Beitrag zur Geschichte des Goetheschen Zeitalters. Programm. 64 S. Lex. 8°. Riga, G. Löffler, 1908. 1,80 M.

Matthias, C. D., Die Veränderlichkeit der Schönheitsgesetze. Monatshefte für graphisches Kunstgewerbe VIII, 10.

Pit, A., De Outwikkeling van de Aesthetische Idee in de 16e, 17e en 18e eeuw. Tijdschrift voor Wissbegeerte II, 6.

De Wulf, L'histoire de l'esthétique et ses grandes orientations. Revue Néo-Scolastique XVI, 2.

Albert, Ch., Qu'est-ce que l'art? Paris, Schleicher.

Bartning, O., Vom Monismus der Kunst. Das Werk I, 2.

Dehmel, Richard, Betrachtungen über Kunst, Gott und die Welt. 3. Tausend. 218 S. 8°. Berlin, S. Fischer. 3,50 M., geb. 4,50 M.

Diez, M., Einige Grundfragen der Ästhetik. Stuttgarter Neues Tagblatt, 13. März.

Erdmann, K. O., Wahrheitswert und Phantasiewert. (Flugschriften des Dürer-Bundes zur ästhetischen Kultur. — 47.) 15 S. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 0,10 M.

Hart, Julius, Unsere Ästhetik. Das Blaubuch IV, 5 und 7.

Manzari, Antonio, Principii di Estetica. Napoli, Pierro, 1908.

Montague, The True, the Good and the Beautiful from a Pragmatic standpoint. The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods VI, 9.

Schlick, M., Das Grundproblem der Ästhetik in entwicklungsgeschichtlicher Beleuchtung. Archiv für die gesamte Psychologie XIV, 1 und 2.

Weisbach, Werner, Kunstgenuß und Kunstwissenschaft. Preußische Jahrbücher Bd. 134, 1.

Wize, Kasimir Filipp, Abriß einer Wissenschaftslehre der Ästhetik. 178 S. gr. 8°. Berlin, R. Trenkel. 5 M.

2. Prinzipien und Kategorien.

Ahrem, Maximilian, Das Problem des Tragischen bei Th. Lipps und Joh. Volkelt. 78 S. Dissertation. Bonn.

Gilmann, The ethical element in wit and humor. The International Journal of Ethics XIX, 4.

Jentsch, Karl, Biologische Ästhetik. Neue Revue III, 14 und 15.

Lahnstein, Ernst, Das Problem der Tragik in Hebbels Frühzeit. VIII, 170 S. gr. 8°. Stuttgart, F. Frommann. 4 M., geb. 5,20 M.

Lalo, Ch., Le nouveau sentimentalisme esthétique. Revue philosophique XXXIII, 12.

Münsterberg, Hugo, The problem of beauty. Philosophical Review, März, Mai und Juni.

Wanscher, Wilhelm, Form og Indhold in Kunsten. Arktos I, 4.

3. Natur und Kunst.

Bender, Ewald, Von den Wirkungen großer Natur. Kunstwart XXII, 23.

Bölsche, Wilhelm, Auf dem Menschenstern. Gedanken zu Natur und Kunst. 1. bis 5. Tausend. XVI, 344 S. gr. 8°. Dresden, C. Reißner. 5 M., geb. 6,50 M.

Konsbrück, H., Über Naturstudium. Kunst für Alle XXIV, 18 und 19.

Lalo, Ch., Beauté naturelle et beauté artificielle. Revue philosophique XXXIV, 5

Lux, Joseph August, Kunstgenuß auf Reisen. Kunstwart XXII, 19.

4. Ästhetischer Gegenstand und Eindruck.

Baldwin, J. M., La mémoire affective et l'art. Revue philosophique XXXIV, 5.

Boltunow, Alexander, Über den Strukturzusammenhang zwischen dem ästhetischen Wertgefühl und seinen intellektuellen Voraussetzungen. 34 S. Dissertation. Berlin.

Bullough, Edward, The perceptive problem in the aesthetic appreciation of single colours. The British Journal of Psychology II, 4.

Dromard, G., Les éléments moteurs de l'émotion esthétique. Revue de Philosophie VIII, 1.

Keßler-Salem, L., Symbolische Einfühlung. Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik CXXXIV, 1.

Koffka, Kurt, Experimentelle Untersuchungen zur Lehre vom Rhythmus. Zeitschrift für Psychologie LII, 1.

Lalo, Ch., Les sens esthétiques. Revue philosophique XXXIII, 5 und 6.

Laurila, K., Ist der ästhetische Eindruck aus einer oder mehreren Quellen abgeleitet? Archiv für die gesamte Psychologie XV, 1 und 2.

Miner, J. B., Motor, visual and applied Rhythms. IV, 106 S. The Psychological Review's Psychological Monographs V, 21.

Minor, A., Über die Gefälligkeit der Sättigungsstufen der Farben. Zeitschrift für Psychologie L, 6.

Müller-Freienfels, R., Das Urteil in der Kunst. Archiv für systematische Philosophie XV, 3.

Schenk, F., Physiologie des Farbensinnes. Akademische Festrede zu Kaisers Geburtstag. 29 S. gr. 8°. Marburg, N. G. Elwert. 0,50 M.

Utitz, E., Farbenwirkungen. Deutsche Kunst und Dekoration XII, 11.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Binet, Alfred, La psychologie artistique de Tade Styka. (Aus: L'Année Psychologique.) Paris, Masson et Cie.

Kade, L., Die Phantasie als wirkende Seelenkraft und als schaffende Weltkraft. 48 S. gr. 8°. Koburg, J. F. Albrecht, 1908. 0,60 M.



Lange, Wilhelm, Hölderlin. Eine Pathographie. Mit 12 Schriftproben und 1 Stammtafel. XII, 223 S. Lex. 8°. Stuttgart, F. Enke. 9 M.

Mojsisovics, Edgar v., Die Gesichtsbildung des Genies. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Menschen. V, 41 S. mit 1 Tafel, 8°. Dresden, R. Lincke, 1908. 1 M.

Mounet, R., Les données de la vision. Journal de Psychologie, April.

Schnorr von Carolsfeld, Julius, Künstlerische Wege und Ziele. Schriftstücke aus der Feder des Malers, herausgegeben von Franz Schnorr von Carolsfeld. III, 255 S. mit Bildnis. gr. 8°. Leipzig, G. Wigand. 6 M., geb. 7 M.

Schoeler, H. v., Die Kunst und ihre Strömungen. Preußische Jahrbücher Bd. 133, 2.

Schöppa, A., Die Phantasie nach ihrem Wesen und ihrer Bedeutung für das Geistesleben. 144 S. gr. 8°. Leipzig, Dürr'sche Buchhandlung. 2 M.

Stekel, Wilhelm, Dichtung und Neurose. Bausteine zur Psychologie des Künstlers und des Kunstwerks. (Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens. LXV.) 73 S. 8°. Wiesbaden, J. F. Bergmann. 2 M.

Thoma, Hans, Im Herbste des Lebens. Gesammelte Erinnerungsblätter. 1. bis 5. Auflage. 259 S. mit Abbildungen und Bildnis. gr. 8°. München, Süddeutsche Monatshefte. 5 M., geb. in Pergament 8 M., Luxusausgabe auf Bütten, geb. in Leder 50 M.

Whistler, Mac Neill, Die artige Kunst, sich Feinde zu machen. Mit einigen unterhaltenden Beispielen, wie ich die Ernsthaften dieser Erde zuerst mit Vorbedacht zur Raserei und dann in ihrem falschen Rechtsbewußtsein zu Unanständigkeit und Torheit gebracht habe. (Deutsch von Margarete Mauthner.) III, 284 S. gr. 8°. Berlin, B. Cassirer. Kart. 8 M.

2. Anfänge der Kunst.

Clay, F., The origin of the Sense of Beauty. XVIII, 302 S. Smith, Elder and Co. 1908.

Gutmann, Bruno, Dichten und Denken der Dschagganeger. Beiträge zur ostafrikanischen Volkskunde. VII, 200 S. mit 12 Tafeln. 8°. Leipzig, Verlag der evangelisch-lutherischen Mission. 2 M.

Verworn, Max, Die Anfänge der Kunst. Ein Vortrag. IV, 72 S. mit 32 Figuren und 3 Tafeln. 8°. Jena, G. Fischer. 2,50 M.

3. Tonkunst und Mimik.

Bekker, Paul, Das Musikdrama der Gegenwart. Studien und Charakteristiken. (Kunst und Kultur, Einzelarbeiten zur Einführung in das Verständnis unserer Zeit. Herausgegeben von W. v. Öttingen.) 96 S. kl. 8°. Stuttgart, Strecker und Schröder. Kart. 1,60 M.

Bernoulli, Eduard, Hector Berlioz als Ästhetiker der Klangfarben. Antrittsvorlesung. 28 S. 8°. Zürich, Hug & Co. 0,80 M.

Bohn, Emil, Die Nationalhymnen der europäischen Völker. 75 S. 8°. Breslau, M. und H. Marcus. 2,40 M.

Combarieu, Jules, La musique et la magie. 380 S. 8°. Paris, A. Picard et fils. 10 Fr.

Glasenapp, Karl Fr., Das Leben Richard Wagners, in sechs Büchern dargestellt. 4. durchgesehene und ergänzte Ausgabe. 4. Bd. (1864—1872.) XV, 463 S. mit 1 Bildnis. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1908. 7,50 M., geb. in Leinwand 9 M., in Halbfranzband 10 M.



Istel, Edgar, Übungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke. »Die Meistersinger von Nürnberg«. Neue Musikzeitung XXX, 1 ff.

Kloß, Erich, Richard Wagner über »Lohengrin«. Aussprüche des Meisters über sein Werk. Zusammengestellt von Kloß. (Aus: »Richard Wagner-Jahrbuch«.) 59 S. gr. 8°. Berlin, H. Paetel, 1908. 0,70 M.

Litzmann, Berthold, Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen. 3. (Schluß-)Band. Clara Schumann und ihre Freunde. 1856—1896. VII, 642 S. mit 2 Bildnissen. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1908. 10 M., geb. in Leinwand 11,50 M., in Halbfranzband 13 M.

Louis, Rudolf, Die deutsche Musik der Gegenwart. Mit 15 Porträts und Notenfaksimiles. 324 S. 8°. München, G. Müller. 6 M., geb. 8,50 M.

Mayer, Adolf, Zur Theorie der Musik. Preußische Jahrbücher CXXXVII, 1.

Münch, Amalie, Die Musik im Hause. Ästhetik der Musik. Musikgeschichte und musikalische Formenlehre. VI, 432 S. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 3,60 M., geb. 4,20 M.

Perreau, Xavier, La pluralité des modes et la théorie générale de la musique. 187 S. gr. 8°. Paris, Fischbacher, 1908.

Richard, August, Über musikalische Kultur. Vortrag. 23 S. 8°. Altenburg, O. Bonde, 1908. 0,30 M.

Riemann, Ludwig, »Das absolute Gehör«. Neue Musikzeitung XXIX, 24.

Roth, Hermann, Lied und Gedicht. Die Musik VIII, 2.

Schmidt, Leopold, Die Grenzen des musikalischen Ausdrucks. Signale für die musikalische Welt LXVI, 37.

Schmidt, Leopold, Vom Subjektivismus in der Musik. Signale für die musikalische Welt LXVI, 41.

Schmidt, Leopold, Aus dem Musikleben der Gegenwart. Beiträge zur zeitgenössischen Kunstkritik. Mit einem Geleitwort von Richard Strauß. XVI, 367 S. gr. 8°. Berlin, A. Hofmann u. Co. 5 M., geb. in Leinwand 6 M.

Siebeck, Hermann, Grundfragen zur Psychologie und Ästhetik der Tonkunst. VII, 103 S. 8°. Tübingen, J. C. B. Mohr. 2 M., geb. 3 M.

Spranger, Eduard, Beethoven und die Musik als Weltanschauungsausdruck. (Wertung, Schriften des Werdandibundes E. V. Herausgegeben von Friedrich Seesselberg. Buchschmuck von Franz Stassen. — 2.) 15 S. kl. 8°. Leipzig, F. Eckardt. 0,50 M.

Stanford, Sir Charles, Poetry and Music. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft X, 5.

Starke, Hermann, Physikalische Musiklehre. 232 S. 8°. Leipzig, Quelle und Meyer. 3,80 M.

Taylor, David C., The Psychology of Singing. XIX, 373 S. New York, Macmillan, 1908.

Richard Wagner an seine Künstler. 2. Band der »Bayreuther Briefe« (1872 bis 1883). Herausgegeben von Erich Kloß. XXIV, 414 S. 8°. Berlin, Schuster und Loeffler, 1908. 5 M., geb. in Leinwand 6 M.

Weber, Karl Maria von, Sämtliche Schriften. Kritische Ausgabe von Georg Kaiser. CXXIV, 585 S. mit Bildnis. 8°. Berlin, Schuster und Loeffler, 1908. 12 M., geb. 14 M.

Wetzel, Hermann, Beethovens Sonate op. 110. Eine Erläuterung ihres Baues. Separatabdruck aus Beethoven-Jahrbuch Bd. II, herausgegeben von Th. v. Frimmel. 78 S. 8°. München und Leipzig, Georg Müller.

Weweler, August, Ave Musica! Das Wesen der Tonkunst und die modernen

Bestrebungen. Ein musikalischer Feldzug. (Allgemeine Büchersammlung der freien Vereinigung von Schriftstellern, Literatur- und Kunstfreunden. 2. Folge. Herausgegeben von Gustav Körner. Redigiert vom Freiherrn v. Biedermann. — 2. Bd.) 135 S. 8°. mit Bildnis. Leipzig, G. Körner. 2 M., geb. 3 M.

Alt, Theodor, Das »Künstlertheater«. Kritik der modernen Stilbewegung in der Bühnenkunst. 60 S. gr. 8°. Heidelberg, C. Winter. 1,50 M.

Altman, Georg, Heinrich Laubes Prinzip der Theaterleitung. Ein Beitrag zur Ästhetik der dramatischen Kunst im 19. Jahrhundert. VI, 81 S. gr. 8°. Dortmund, F. W. Ruhfuß. 2 M.

Aßmus, Walter, Die moderne Volksbühnenbewegung. (Die Volkskultur. Veröffentlichungen zur Förderung der außerschulmäßigen Bildungsbestrebungen. Herausgegeben von Georg Volk. — 8.) 146 S. gr. 8°. Leipzig, Quelle und Meyer. 0,90 M.

Fuchs, Georg, Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstler-Theater. Mit 17 Bildbeilagen. XII, 291 S. 8°. München, G. Müller. 5 M., geb. 6,50 M.

Meyer, Gertrud, Volkstänze. IV, 50 S. 15,5 × 21,5 cm. Leipzig, B. G. Teubner. Kart. 1,20 M.

Oberländer, Hans, Bühne und bildende Kunst. Ein Epilog zur Faust-Aufführung am Münchener Künstler-Theater 1908. 65 S. 8°. Köln, A. Ahn. 1 M.

Osthaus, K. E., Die Kunst der Bühne. Westfälisches Kunstblatt II, 10—12.

Possart, Ernst v., Die Kunst des Sprechens. Ein Lehrbuch der Tonbildung und der regelrechten Aussprache deutscher Wörter. Mit einem Verzeichnis der gebräuchlichsten deutschen Wörter mit Angabe ihrer Aussprache und Betonung. Zugleich Vorstufe zu dem Werke: »Technik der Schauspielkunst«. 2. Tausend. Mit 3 Tafeln in Farbendruck. XI, 114 S. gr. 8°. Berlin, E. S. Mittler und Sohn. 3,50 M., geb. 4,75 M.

Putlitz, Joachim Baron zu, Theater-Hoffnungen. Ein Wort zur Aufklärung. 38 S. 8°. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. 0,75 M.

Saint-Auban, Emile de, Le théâtre et la nature. La Nouvelle Revue XXX, 40.

Tornius, V., Goethe als Dramaturg. Ein Beitrag zur Literatur- und Theatergeschichte. VII, 197 S. gr. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. 3,60 M.

Wachler, Ernst, Die Freilichtbühne. Betrachtungen über das Problem des Volkstheaters unter freiem Himmel. 53 S. gr. 8°. Leipzig, F. Eckardt. 1 M.

Wauer, William, Die Kunst im Theater. Bemerkungen und Gedanken. 34 S. gr. 8°. Berlin, Priber und Lammers. 1,50 M.

4. Wortkunst.

Bloem, Walter, Für wen schafft der Dichter? Münchener Allgemeine Zeitung 28. Aug.

Bracher, Hans, Rahmenerzählung und Verwandtes bei G. Keller, C. F. Meyer und Th. Storm. Ein Beitrag zur Technik der Novelle. (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte. Herausgegeben von Oskar F. Walzel. Neue Folge. — 3.) VIII, 132 S. 8°. Leipzig, H. Haessel. 3 M.

Burdach, K., Über den Satzrhythmus der deutschen Prosa. (Aus den »Sitzungsberichten der preußischen Akademie der Wissenschaften«, S. 520—535.) Lex. 8°. Berlin, G. Reimer. 0,50 M.

Daur, Albert, Das alte deutsche Volkslied nach seinen festen Ausdrucksformen betrachtet. VII, 200 S. gr. 8°. Leipzig, Quelle und Meyer. 6 M.

Dehmel, Richard, Der Mitmensch. Tragikomödie. Nebst einer Abhandlung über Tragik und Drama. Zweite Ausgabe, sehr verändert und erweitert. 4. Tausend. 168 S. 8°. Berlin, S. Fischer. 3,50 M., geb. 4,50 M.

Dromard, G., Les transpositions sensorielles dans la langue littéraire. Journal de Psychologie, Januar.

Eggert, Bruno, Untersuchungen über Sprachmelodie. Zeitschrift für Psychologie XLIX, 3 und 4.

Feise, Ernst, Der Knittelvers des jungen Goethe. Eine metrische und melodische Untersuchung. 88 S. mit 2 Tabellen. gr. 8°. Leipzig, Röder und Schunke. 1,80 M.

Fischer, Ottokar, Mimische Studien zu Heinrich von Kleist. Euphorion XV, 3 und 4 und XVI, 1.

Fittbogen, Gottfried, Die Sprache und metrische Form der Hymnen Goethes. Genetisch dargestellt. VII, 171 S. gr. 8°. Halle a. S., Max Niemeyer. 4 M.

Franck, Ludwig, Statistische Untersuchungen über die Verwendung der Farben in den Dichtungen Goethes. 52 S. Gießener Dissertation.

Friedrich, Wilhelm, Über die Ausbildung des ethischen und ästhetischen Urteils im Drama. Zeitschrift für Philosophie und Pädagogik XVI, S. 322 ff., 368 ff., 435 ff.

Goldschmidt, Kurt Walter, Zur Kritik der Moderne. Studien und Bekenntnisse. IV, 169 S. gr. 8°. Jauer, O. Hellmann. 2,50 M.

Kalkschmidt, Eugen, Vom Leben unserer Sprache. Kunstwart XXII, 21.

Kammer, Eduard, Ein ästhetischer Kommentar zu Äschylos' »Oresteia«. IV, 213 S. mit 1 Lichtdrucktafel. 8°. Paderborn, F. Schöningh. 3 M., geb. 4 M.

Kralik, Richard v., Die katholische Literaturbewegung der Gegenwart. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte. IV, 140 S. gr. 8°. Regensburg, J. Habbel. 1,50 M.

Lublinski, Samuel, Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition. IX, 314 S. gr. 8°. Dresden, C. Reißner. 5 M., geb. 6 M.

May, J., Rhythmische Formen, nachgewiesen durch Beispiele aus Cicero und Demosthenes. 60 S. 8°. Leipzig, Buchhandlung G. Fock. 1,50 M.

Meier, John, Werden und Leben des Volksepos. Rede. 54 S. 8°. Halle, M. Niemeyer. 1,20 M.

Mulert, S. G., Scheffels Ekkehard als historischer Roman. Ästhetisch-kritische Studie. VII, 112 S. gr. 8°. Münster, H. Schöningh. 2 M.

Muth, Karl, Die Wiedergeburt der Dichtung aus dem religiösen Erlebnis. Gedanken zur Psychologie des katholischen Literaturschaffens. IV, 172 S. gr. 8°. Kempten, J. Kösel. 1,80 M.

Norden, Eduard, Die antike Kunstprosa vom 6. Jahrhundert vor Christo bis in die Zeit der Renaissance. 2 Bände. 2. Abdr. XX, 450 u. 17 und 908 u. 18 S. gr. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. Je 14 M., geb. je 16 M.

Rastburg, W. Arbesser v., Die Volkspoesie. Die Kultur X, 3.

Saint-Paul, G., Les bases psychologiques de l'élocution oratoire. Revue philosophique XXXIV, 6.

Schlag, Hermann, Das Drama. Wesen, Theorie und Technik des Dramas. XXIV, 451 S. 8°. Essen, Fredebeul & Koenen. 4 M., geb. in Leinwand 5 M.

Spitzer, Hugo, Wesen und Aufgabe der Tragödie. Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik III, 20.

Stang, Georg, Die Pflege der Phantasie bei der deutschen Lektüre in den unteren

und mittleren Gymnasialklassen. Eine ästhetisch-pädagogische Studie. Programm. 49 S. gr. 8°. Hof, G. A. Grau & Co. 1,20 M.

Wendriner, Karl Georg, Das romantische Drama. Eine Studie über den Einfluß von Goethes Wilhelm Meister auf das Drama der Romantiker. 168 S. 8°. Berlin, Österheld & Co. 3 M., geb. 4 M.

Wiederkehr, G., Das Volkslied. Mit Beispielen aus dem Freiamte. 92 S. 8°. Bern, A. Francke. 1,50 M.

5. Raumkunst.

Ammann, K., Technik und Anschauung. Die Rheinlande IX, 7.

Broda, R., Neue Kunstmotive im modernen Leben. Dokumente des Fortschritts II, 3.

Khaynach, F. v., Bildende Kunst und Weltanschauung. Das freie Wort VIII, 18.

Leitschuh, Franz Friedrich, Einführung in die allgemeine Kunstgeschichte. XII, 326 S. mit 287 Abbildungen. Lex. 8°. Kempten, J. Kösel. 3 M. geb. 4 M.

Naumann, Friedrich, Form und Farbe. 1.—10. Tausend. 219 S. 8°. Berlin-Schöneberg, Buchverlag der Hilfe. 2 M., geb. 3 M., Luxusausgabe 6 M.

Naumann, Friedrich, Ausstellungsbriefe. 224 S. 8°. Berlin-Schöneberg, Buchverlag der Hilfe. 3 M., geb. 4 M., Luxusausgabe 6 M.

Schiött, Friedrich, Kunsthistorie og Kunstästhetik. Architekten XI, 30.

Ungethüm, H., Die allgemeinen Prinzipien der Komposition im Raum. Das Interieur X, 10.

Violet-le-Duc, Wie man ein Zeichner wird. Der Säemann IV, 10.

Wölfflin, H., Über kunsthistorische Verbildung. Die neue Rundschau 4.

Behrens, Peter, Was ist monumentale Kunst? Aus einem Vortrag. Zeitschrift für bildende Kunst XLIV, 3.

Brising, Har., Über die Begriffe apollinisch und dionysisch; über den jonischen Stil. Arktos I, 2.

Busching, P., Das Kleinwohnhaus. Münchener Allgemeine Zeitung, 29. Mai.

Hildebrand, Adolf v., Vom künstlerischen Zusammenhang architektonischer Situationen. Münchener Neueste Nachrichten, 22. Nov. 1908.

Lichtenberg, Reinhold Freiherr v., Haus, Dorf, Stadt. Eine Entwicklungsgeschichte des antiken Städtebildes. IX, 280 S. Lex. 8°. Leipzig, R. Haupt. 8 M.

Moeller van den Bruck, Der Ausdruck durch das Eisen. Der Tag, 4. Aug.

Moormann, Karl, Über die Ausdrucksfähigkeit der Architektur. Preußische Jahrbücher Bd. CXXXIII, 3.

Prinzhorn, H., Architekturprobleme in Gottfried Sempers Kunstlehre. Die Raumkunst 3 und 4.

Schmidtkunz, H., Optisches im Städtebau. Der Städtebau 8.

Scholz, W. v., Gespräch über Baukunst. Kunst und Künstler 10.

Bie, Oskar, Das Kunstgewerbe. (Die Gesellschaft, Sammlung sozialpsychologischer Monographien. Herausgegeben von Martin Buber. — 20.) 84 S. 8°. Frankfurt a. M., Literarische Anstalt, 1908. Kartoniert 1,50 M., geb. in Leinwand 2 M.

Everth, Erich, Der Bildrahmen als ästhetischer Ausdruck von Schutzfunktionen. 126 S. Leipziger Dissertation.



Falke, Otto v., Das rheinische Steinzeug. 2 Bände. VIII, 138 und 128 S. mit 262 Abbildungen, 6 Heliogravüren und 20 Lichtdrucktafeln. 35,5 × 26 cm. Berlin-Schöneberg, Meisenbach, Riffarth & Co., 1908. Geb. in Leinwand 80 M.

Graul, Richard, Spiegel und Rahmen. (Ausgabe für Lehrzwecke.) 10 Tafeln. 48,5 × 67 cm. 62 S. Text mit Abbildungen. 8°. Leipzig, K. W. Hiersemann. 15 M., Bibliothekausgabe (Tafeln gefaltet) 15 M.

Naumann, Friedrich, Der Geist im Hausgestühl. Ausstattungsbriefe. Umschlagzeichnung von Adolf Amberg. 6.—10. Tausend. 46 S. kl. 8°. Berlin-Schöneberg, Buchverlag der Hilfe. 0,50 M.

Oppermann, Karl, Schaufensterdekoration. 2.—8. Heft. Chemnitz, Wilisch. Je 1,50 M.

Pudor, Heinrich, Materialbehandlung im Kunstgewerbe. Zeitschrift für bildende Kunst XLIV, 8 und 9.

Schmidt, Kurt, Die Batikkunst. 40 S. mit 7 Abbildungen und 8 Tafeln. 8°. Stuttgart, K. Wittwer. 1,50 M.

Schulz, Otto, Schönheit und Zweckmäßigkeit. Eine Ästhetik der Maschine und des Bauwerkes. (Aus: »Zeitschrift für Architektur und Ingenieurwesen«.) 41 S. mit 30 Abbildungen. Lex. 8°. Wiesbaden, C. W. Kreidel. 2,40 M.

Schwerdtfeger, Robert, Das Möbel als Schmuckstück. Die Rheinlande IX, 4.

Strygowsky, J., Das Ornament. Die hohe Warte 23.

Wenke, Friedrich Wilhelm, Zur Einführung in die moderne Keramik. Westfälisches Kunstblatt II, 4—7.

Widmer, Karl, Handwerk und Maschinenarbeit. Zeitschrift für bildende Kunst XLIV, 3.

Architectural Gardening. The Studio, Mai, Juli.

Beetz, Gerold E., Das eigene Heim und sein Garten. Unter besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse unseres Mittelstandes herausgegeben. 305 Abbildungen, Kunstbeilagen, Ansichten, Grundrisse. VIII, 120 und 112 S. gr. 8°. Wiesbaden, Westdeutsche Verlags-Gesellschaft. 5 M., geb. 6 M.

Bestmann, Johannes, Über Friedhofskunst sonst und jetzt. 83 S. 8°. Gütersloh, C. Bertelsmann. 1,20 M., geb. 1,60 M.

Hoppe, Kurt, Gärten und Gartenarchitekturen. 79 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. Wiesbaden, Westdeutsche Verlags-Gesellschaft. 2 M., geb. 3 M.

Kruepper, Oddone, Der deutsche und der italienische Friedhof. Die Umschau XIII, 18.

Levy, E., Blumen- und Teppichbeete. Musteralbum der Formen und Bepflanzungen für Teppich- und Blumenbeete, Blumen- und Blattpflanzengruppen, Parterres, Rabatten etc. Zirka 200 Entwürfe mit 750 Bepflanzungsangaben und 4 Vollbilder. Begründet von Levy. Neu bearbeitet von J. Berthold. 8. Auflage. 192 S. Lex. 8°. Leipzig, H. Voigt. Geb. in Leinwand 6,50 M.

Lichtwark, Alfred, Park- und Gartenstudien. Die Probleme des Hamburger Stadtparkes, der Heidegarten. (Die Grundlagen der künstlerischen Bildung.) 122 S. 8°. Berlin, B. Cassirer. Kart. 3,50 M.

Migge, L., Kunstgewerbe — Gartenkunst. Kunstgewerbeblatt 9.

Schultze-Naumburg, Paul, Die Entstellung unseres Landes. 13. verbesserte Auflage mit 76 Abbildungen. 23.—50. Tausend. Herausgegeben vom Bund Heimatschutz. 80 S. gr. 8°. Meiningen, Feodorenstraße 8, Geschäftsstelle des Bundes Heimatschutz. 0,50 M.

Sitte, Camillo, Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Bei-

trag zur Lösung moderner Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien. 4. Auflage, vermehrt um »Großstadtgrün«. Mit 1 Heliogravüre, 114 Illustrationen und Detailplänen. VII, 216 S. gr. 8°. Wien, K. Graeser & Co. — Leipzig, B. G. Teubner. 6 M., geb. 7,40 M.

6. Bildkunst.

Aubert, Andreas, Runge und die Romantik. 134 S. mit 32 Abbildungen. g. 8°. Berlin, B. Cassirer. Kart. 10 M.

Bartning, Ludwig, Photographie und Kunst. (Flugschriften des Dürerbundes. — 50.) 16 S. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 0,10 M.

Bawden, H. Heath, Aesthetic Imagery. The Psychological Review XVI, 2.

Becker, Willy, Rembrandt als Dichter. Eine Untersuchung über das Poetische in den biblischen Darstellungen Rembrandts. (Bücher der Kunst. — 4.) X, 162 S. 8°. Mit 55 Abbildungen auf 20 Tafeln. 5 M., geb. 6 M.

Beißel, Stephan, Gefälschte Kunstwerke. VII, 175 S. 8°. Freiburg i. Br., Herder. 2,30 M., geb. in Leinwand 3 M.

Berger, Ernst, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. Mit Unterstützung des königlich preußischen Ministeriums der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten. V. Folge. Fresko- und Sgraffitotechnik, nach älteren und neueren Quellen bearbeitet. VIII, 161 S. mit 6 Abbildungen und 12 Tafeln. Lex. 8°. München, G. D. W. Callwey. 5 M.

Bergh, R., Om konst och annat. Med talrika afbildn. af konstwerk. 8 u. 223 S. 8°. Stockholm, Albert Bonnier. 5,50 Kr.

Binet, Alfred, Le mystère de la peinture. (Aus: L'Année psychologique.) Paris, Masson et Cie.

Bock, Franz, Matthias Grünewald. 1. Teil: Grünewalds Ruhm, Werke und Bedeutung. VIII, 126 S. mit 29 Abbildungen und 19 Vollbildern. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 4 M., geb. 5,50 M.

Brockhaus, Albert, Netsuke. Versuch einer Geschichte der japanischen Schnitzkunst. Mit 272 schwarzen und 53 bunten Abbildungen. XVI, 482 S. 2. verbesserte Auflage. Lex. 8°. Leipzig, F. A. Brockhaus. Geb. in Leder 60 M.

Corinth, Lovis, Legenden aus dem Künstlerleben. Vignetten und Initialen von Lovis Corinth. III, 138 S. 8°. Berlin, B. Cassirer. 4 M., geb. 5 M.

Corinth, Lovis, Die Religionen und die Kunst. Nord und Süd 6.

Corsep, Anna, Die Silhouette. Ihre Geschichte, Bedeutung und Verwendung. 2. Auflage. 47 S. mit 36 Abbildungen. 8°. Leipzig, E. Haberland. 1 M.

Coulin, Jules, Die sozialistische Weltanschauung in der französischen Malerei. 199 S. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 3 M., geb. 4 M.

Czapek, Rudolf, Die neue Malerei. Eine Kulturstudie. (Kunst und Kultur. Herausgegeben von W. v. Öttingen. — 12.) 97 S. mit 3 Tafeln. kl. 8°. Stuttgart, Strecker & Schröder. Kartoniert 1,60 M.

Diederich, Franz, Meisterbilder-Vergleichmappen. Ratschläge, die vom Kunstwart herausgegebenen »Meisterbilder fürs deutsche Haus« anzusehen. 23 S. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 0,50 M.

Doehlmann, Karl, Die Komposition als künstlerisches Ausdrucksmittel. (Aus: »Die Kunst unserer Zeit«, S. 103—122 mit Abbildungen und 6 Tafeln.) 36,5 × 27 cm. München, F. Hanfstaengl. 4 M.

Dürer, Albrecht, Unterweisung der Messung. Um einiges gekürzt und neuerem Sprachgebrauch angepaßt, herausgegeben mit einem Nachwort versehen von Alfred Peltzer. Auf Veranlassung und mit einem Vorwort von Hans Thoma.

192 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. München, Süddeutsche Monatshefte, 1908. Geb. in Leder 40 M.

Eibner, A., Malmaterialienkunde als Grundlage der Maltechnik. Für Kunststudierende, Künstler, Maler, Lackierer, Fabrikanten und Händler. XXIII, 480 S. gr. 8°. Berlin, J. Springer. 12 M., geb. in Leinwand 13,60 M.

Eick, H., Symbolische und gegenständliche Malerei. Münchener Neueste Nachrichten, 30. April.

Fuchs, Eduard, Geschichte der erotischen Kunst. Erweiterung und Neubearbeitung des Werkes »Das erotische Element in der Karikatur« mit Einschluß der ernsten Kunst. Mit 385 Illustrationen und 36 Beilagen. Privatdruck. XXII, 412 S. Lex. 8°. Berlin, A. Hofmann & Co., 1908. Geb. in Leinwand 30 M., Luxusausgabe 50 M.

Goldberg, E., Farbenphotographie und Farbendruck. 84 S. Leipzig, Verlag des Deutschen Buchgewerbevereins, 1908. 1,50 M.

Greene, F., Gewand und Körper. Eine psychologisch-ästhetische Analyse, erläutert an Dürers Werken. Berliner Dissertation.

Hager, Georg, Heimatkunst, Klosterstudien, Denkmalpflege. X, 495 S. gr. 8°. München, M. Rieger. 6 M.

Hamann, Richard, Gewand und Plastik. Die Rheinlande IX, 3 und 5.

Handlirsch, R., All-Einheitsbewußtsein in der neueren bildenden Kunst. Dokumente des Fortschritts II, 3.

Hielscher, J., Künstlerisches Empfinden in der religiösen Malerei. Religion und Geisteskultur III, 1.

Hildebrand, Adolf v., Gesammelte Aufsätze. 1.—3. Tausend. 103 S. mit Abbildungen. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 2 M., geb. 2,50 M.

Hinton, A. Horsley, Künstlerische Landschaftsphotographie in Studium und Praxis. Aus dem Englischen. 4. Auflage. Unveränderter Abdruck der erweiterten 3. Auflage. Mit 16 Tafeln nach Originalen des Verfassers. 151 S. gr. 8°. Berlin, G. Schmidt. 4 M., geb. 5 M.

Hodler, F., Über das Kunstwerk. Morgen und Neue Revue 1.

Jaskulski, Kornelius, Der Symbolismus Böcklins. Programm. 35 S. gr. 8°. Czernowitz, H. Pardini. 0,60 M.

Jessen, J., Das Kind in der Kunst. Der Säemann V, 1.

Kekule von Stradonitz, Reinhard, Die Vorstellungen von griechischer Kunst und ihre Wandlung im 19. Jahrhundert. Rektoratsrede. Neuer Abdruck. 43 S. 8°. Berlin, G. Reimer, 1908. 0,80 M.

Kemmerich, Max, Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. VIII, 253 S. mit 112 Abbildungen. Lex. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 11 M., geb. 12,50 M.

Kemmerich, Max, Die Kunst des Porträts. Beilage der Münchener Neuesten Nachrichten 104 und 105.

Konnerth, Hermann, Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers. Eine Darlegung der Gesetzlichkeit der bildenden Kunst. Mit einem Anhang: Aus dem Nachlaß Conr. Fiedlers. 164 S. 8°. München u. Leipzig, R. Piper & Co. 3 M., geb. 4 M.

Krembs, B., Malerei und Weltweisheit. VIII, 117 S. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 2,50 M.

Kromer, H. E., Kunstwerk und Bild. Kunst für Alle XXIV, 24.

Lange, Konrad, Das Nackte in der Kunst. Vortrag, gehalten am 12. Okt. 1908 auf der 19. Konferenz des deutsch-evangelischen Vereins zur Förderung der Sittlichkeit in Frankfurt a. M. 31 S. 8°. Leipzig, H. G. Wallmann, 08. 0,50 M.

Liebermann, Max, Franz Krügers Porträt Otto von Bismarcks. Kunst und Künstler VII, 4.

Matisse, H., Notizen eines Malers. Kunst und Künstler VII, 8.

Mayer, Adolf, Gedanken zur modernen Kunst. Neue Heidelberger Jahrbücher XVI, 1.

Nacken, Ernst, Adam und Eva. Eine Streitschrift für die keusche Nacktheit in der Kunst. 20 S. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 0,80 M.

Nasse, Hermann, Jacques Callot. (Meister der Graphik. Herausgegeben von Hermann Voß. — 1.) Mit 1 Titelbild, 98 Abbildungen auf 45 Tafeln in Lichtdruck. XI, 100 S. Lex. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 10 M., geb. 12 M.

Öttingen, W. v., Dichtung und bildende Kunst. Der Tag, 21. April.

Pazaurek, G. E., Der breite Rand bei Kunstdrucken. Zeitschrift für bildende Kunst XLIV, 2.

Plehn, A. L., Die Figur im Raume. (Die Kunst. Sammlung illustrierter Monographien. Herausgegeben von Richard Muther. — 54.) Mit 14 Vollbildern in Tondruck. 121 S. kl. 8°. Berlin, Marquardt & Co. Kart. 1,50 M., geb. in Leder 3 M.

Popp, Hermann, Der fliegende Mensch in der Kunst. Die Umschau XIII, 28 und 29.

Rentsch, Eugen, Der Humor bei Rembrandt. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. — 110.) 54 S. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz, 2 M.

Ricca, Paolo, I Rebus. (Con 42 illustrazioni.) Nuova Antologia 44, Fascicolo 204.

Roch, Wolfgang, Philipp Otto Runges Kunstanschauung (dargestellt nach seinen »hinterlassenen Schriften«) und ihr Verhältnis zur Frühromantik. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. — 111.) VIII, 248 S. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 8 M.

Rodenwaldt, Gerhard, Die Komposition der Pompejanischen Wandgemälde. VIII, 270 S. mit 38 Abbildungen. gr. 8°. Berlin, Weidmann. 9 M.

Simmel, Georg, Die Kunst Rodins und das Bewegungsproblem in der Plastik. Nord und Süd 5.

Singer, H. W., Das Kind und der Künstler. Zeitschrift für bildende Kunst XLIV, 3.

Spörl, Hans, Porträtkunst in der Photographie. Ein Lehrbuch über neuzeitliche Porträtdarstellung auf photographischem Wege für Fachleute und Liebhaber. I. Teil: Ästhetik. Mit 74 instruktiven Bildnisbeispielen. 125 S. Lex. 8°. Leipzig, E. Liesegang. 4 M., geb. 4,60 M.

Struck, Hermann, Die Kunst des Radierens. Ein Handbuch. X, 238 S. mit Abbildungen und Tafeln. gr. 8°. Berlin, B. Cassirer. Geb. in Leinwand 28 M.

Neunter Tag für Denkmalpflege. Lübeck, 24. und 25. Sept. 1908. Stenographischer Bericht. Mit Unterstützung der Regierung der Freien und Hansastadt Lübeck. 190 S. Lex. 8°. Berlin, W. Ernst & Sohn, 1908. 3 M.

Vollmer, Hans, Zur Ästhetik des Bildformats. Kunst und Künstler VII, 9.

Warstat, Willy, Allgemeine Ästhetik der photographischen Kunst auf psychologischer Grundlage. Für Künstler und Freunde photographischer Kunst. (Enzyklopädie der Photographie. — 65.) XII, 98 S. 8°. Halle a. S., Wilhelm Knapp. 3 M.

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

Bezjak, J., Ästhetische Erziehung in der Mittelschule. Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien LX, S. 172—181 u. 268—277.

Carrière, Eugen, Die Kunst in der Demokratie. Süddeutsche Monatshefte VI, 9.

Clemenz, Bruno, Geographie und Kunst. Blätter für deutsche Erziehung XI, 7.

Gaulke, Johannes, Die ästhetische Kultur des Kapitalismus. (Kultur- und Menschheitsdokumente, herausgegeben von Johannes Gaulke. — 1.) VI, 175 S. 8°. Berlin-Tempelhof, Freier literarischer Verlag. 2,50 M., geb. 3 M.

Gleichen-Rußwurm, Alexander v., Sieg der Freude. Eine Ästhetik des praktischen Lebens. XI, 387 S. 8°. Stuttgart, J. Hoffmann. 6 M., geb. in Leinwand 7,50 M., in Pergament 9 M., Liebhaberausgabe auf Japanpapier, geb. in Maroquin 30 M.

Groß, Karl, Gestaltungsunterricht und Volkserziehung. Zeitschrift für bildende Kunst XLIV, 4.

Haendcke, Berthold, Die bildende Kunst und die politische Machtstellung. Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik III, 23 und 24.

Harrison, Fred, Reality and Ideals, social, political, literary and artistic. New York, Macmillan, 1908.

Hoche, P., Kunsterziehung. Münchener Allgemeine Zeitung, 10. Juli.

Honigberger, R., Religion und Kunst. Vortrag. (Aus: »Kirchliche Blätter«.) 32 S. 8°. Hermannstadt, W. Krafft, 1908. 0,35 M.

Horneffer, August, Künstlerische Erziehung. (1. Teil von E. und A. Horneffer: Das klassische Ideal, Sonderausgabe.) 197 S. gr. 8°. Leipzig, W. Klinkhardt. 3 M., geb. 4 M.

L'Indipendenza dell' arte in una nuova estetica. La civiltà Cattolica VI, quaderno 1420.

Kalkschmidt, Eugen, Die Akademie und der Kunstunterricht. Kunst für Alle XXIV, 23.

Kemmerich, Max, Die soziale Wertung des Künstlers im Wandel der Zeiten. Münchener Neueste Nachrichten, 26. Febr.

Kutscher, Arthur, Die Kunst und unser Leben. Grundstein zu einer Kritik. 47 S. 8°. München, M. Steinebach. 0,60 M.

Müller-Freienfels, Richard, Die Bedeutung des Ästhetischen für die Ethik. Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie und Soziologie XXXII, 4.

Nin, J. Joachim, Pour l'Art. 64 S. 12°. Paris, Ervann.

Popp, Hermann, Kunst und Denken. Die Kunst für Alle XXIV, 10.

Pudor, Heinrich, Volkstümliche Kunst. Konservative Monatsschrift LXVI, 12.

Richter, Johannes, Die Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens. Ein Kulturproblem der Gegenwart. VII, 271 S. gr. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. 4 M., geb. in Leinwand 4,60 M.

Schultze, Ernst, Die Schundliteratur. Ihr Vordringen, ihre Folgen, ihre Bekämpfung. 114 S. gr. 8°. Halle, Buchhandlung des Waisenhauses. 2 M.

Seesselberg, Friedrich, Volk und Kunst. Kunstgedanken. 3. Tausend. XVI, 246 S. 8°. Berlin, F. Heyder. Geb. 4,50 M.

Seiffert, O., Heimatfeste. Westfälisches Kunstblatt II, 11.

Sommer, Hans, Musik im Volkshaushalt. Die Zukunft XVI, 51.

Standhamer, S., Die Bewertung der Kunstwerke. Der Pionier I, 6.

Stier-Somlo, Der Staat als Kunstwerk und die Wirklichkeit. (Aus: »Deutscher Frühling«.) 17 S. gr. 8°. Leipzig, Verlag Deutsche Zukunft, 1908. 0,40 M.

Die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk. Verhandlung des deutschen Werkbundes zu München am 11. und 12. Juli 1908. 187 S. 8°. Leipzig, R. Voigtländer, 1908. 1,20 M.

Waentig, Heinrich, Wirtschaft und Kunst. Eine Untersuchung über Geschichte

und Theorie der modernen Kunstgewerbebewegung. VII, 434 S. gr. 8°. Jena, Gustav Fischer. 8 M., geb. 9 M.

Wagner, Otto, Zur Kunstförderung. Ein Mahnwort. 105 S. gr. 8°. Wien, E. Kosmack. 4,20 M.

Wolff, Hellmuth, Die Volkskunst als wirtschaftsästhetisches Problem. Vortrag. 1.—20. Tausend. 30 S. 8°. Halle, Gebauer-Schwetschke. 0,40 M.

Wilamowitz-Möllendorff, Ulrich v., Das Griechentum als lebendige Kraft. Vortrag. (Aus: »Mitteilungen des Vereins der Freunde des humanistischen Gymnasiums«.) 12 S. gr. 8°. Wien, C. Fromme. 0,30 M.

Zielinski, Die Antike und wir. Vorlesungen. Übersetzt von E. Schoeler. 2. unveränderte Auflage. IV, 126 S. gr. 8°. Leipzig, Dieterich. 2,40 M., geb. 3 M.

8. Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

Bibliographie, internationale, der Kunstwissenschaft. Herausgegeben von Otto Fröhlich. 5. Band, Jahr 1906. VIII, 399 S. gr. 8°. Berlin, B. Behrs Verlag. 18 M.

Der Cicerone, Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers und Sammlers. Herausgegeben und redigiert von Georg Biermann. 1. Jahrgang, 24 Hefte. 1. Heft: 24 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. Halbjährlich 8 M., einzelne Hefte 1 M.; mit den Monatsheften für Kunstwissenschaft 13 M.

Der Föhn, Eine Tiroler künstlerisch-literarische Halbmonatsrevue. I. Jahrgang, 24 Nummern. Innsbruck, Verlag »Der Föhn«. Vierteljährlich 3,50 M.

Die Freilicht-Bühne, Zeitschrift für Naturtheater- und Bühnenreformbestrebungen. Herausgeber: Adolf Teutenberg. I. Jahrgang, 10 Nummern. Nr. 1: 27 S. Lex. 8°. Zürich, Emil Ruegg & Co. 5,50 M., einzelne Nummern 0,65 M.

Kunstgewerbliche Schmuckformen für die Fläche. Monatshefte für die verzierende Kunst. I. Jahrgang, 12 Hefte. Je 6 farbige Tafeln. 32,5 × 25,5 cm. Plauen, Ch. Stoll. 30 M., einzelne Hefte 2,50 M.

Minerva, Monatsschrift für Theosophie, okkulte Wissenschaft, Religionsphilosophie, Kunst und Geisteskultur. Redigiert von B. Wiedemann. I. Jahrgang, 12 Nummern. Nr. 1 und 2: 72 S. mit 1 Tafel. 8°. Leipzig, Theosophisches Verlagshaus. 5 M., einzelne Nummern 0,50 M.

Der Musiksalon, Internationale Zeitschrift für Musik und Gesellschaft. Unter Mitwirkung und intellektueller Unterstützung hervorragender Vertreter des Musikfaches, der wissenschaftlichen Grenzgebiete und der Literatur herausgegeben von M. Lubowski. I. Jahrgang, 24 Nummern. Nr. 1: 20 S. mit 1 Bildnis. Lex. 8°. Berlin, C. Marschner. 12 M., einzelne Nummern 0,75 M.

Der Pionier, Monatsblätter für christliche Kunst. Zugleich Beiblatt der illustrierten Kunstzeitschrift »Die christliche Kunst«. Redigiert von S. Staudhamer. I. Jahrgang, 12 Hefte. 1. Heft: 8 S. Lex. 8°. München, Gesellschaft für christliche Kunst. 3 M.

Das Theater. Schriftleitung: Herwarth Walden. I. Jahrgang. 1. Sonderheft: 24 S. mit Abbildungen. 34 × 27 cm. Wilmersdorf, Das Theater. 1 M.

Vom sprachlichen Kunstgewerbe. Monatshefte für sprachliche Kultur im Amt, Geschäft und Haus. Herausgegeben von Hans Weidenmüller. I. Jahrgang, 12 Hefte. 1. Heft: 6 S. Lex. 8°. Leipzig, Verlag der Werkstatt für neue deutsche Wortkunst. Vierteljährlich 0,60 M., einzelne Hefte 0,25 M.

Der neue Weg. Herausgegeben von der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger. Schriftleitung: Herwarth Walden. I. Jahrgang, 52 Hefte. 1. Heft: 32 S.

8°. Berlin-Halensee, Der neue Weg. 12 M., vierteljährlich 3,50 M., einzelne Hefte 0,30 M.

Zeitschrift für christliche Kunst. Herausgeber: Alexander Schnütgen. Generalregister zum 1.—20. Jahrgang, bearbeitet von Johannes Roesberg. III, 58 S. 29,5 × 21,5 cm. Düsseldorf, L. Schwann. 3 M.

Zentralblatt für kunstwissenschaftliche Literatur und Bibliographie. Begründet als »Monatshefte für kunstwissenschaftliche Literatur« von Ernst Jaffé und Curt Sachs. Herausgegeben und redigiert von G. Biermann. I. Jahrgang, 12 Hefte. 1. Heft: 33 S. gr. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. Halbjährlich 8 M., einzelne Hefte 2 M.; mit den Monatsheften für Kunstwissenschaft 13 M.

IV.

Weiteres über Einfühlung und ästhetisches Miterleben.

Von

Vernon Lee.

1.

In dem oft angeführten, aber wenig gelesenen Aufsatz »*Beauty and Ugliness*«, den ich in Gemeinschaft mit C. Anstruther-Thomson veröffentlichte (*Contemporary Review*, Okt.-Nov. 1897), zogen wir zur Erklärung der ästhetischen Bewertungen im Sinne des Wohlgefallens oder Mißfallens bei allen Wahrnehmungen sichtbarer Formen einen Faktor heran, der, wie ich später [1]) erkannte, mit der von Lipps als »ästhetische Einfühlung« beschriebenen Erscheinung beinahe identisch ist, aber auch mit dem, was Groos »innere Nachahmung« und in seiner neuesten Arbeit [2]) »ästhetisches Miterleben« genannt hat, wenn auch nur in Einzelheiten, Analogien aufweist.

Die Vergleichung meiner eigenen Anschauungen mit denen von Lipps und Groos und anderen Ästhetikern sowie vierzehn weitere Jahre eigener Beobachtungen und Versuche auf dem Gebiete der Ästhetik, all das hat einige Veränderung in meiner Stellung zu diesen Fragen hervorgebracht, und diese Veränderung ist es, die ich zu begründen beabsichtige, nicht als wenn ich mich selbst rechtfertigen wollte, sondern weil diese Darstellung andere Forscher vor der Begriffsverwirrung bewahren kann, die ich bei mir selbst allmählich aufgeklärt habe: der Verwechslung zwischen

1. der Erklärung des ästhetischen Wohlgefallens durch die Gewohnheit des Menschen, sichtbare Formen im Sinne menschlicher Kraft- und Bewegungserlebnisse zu deuten (dies würde der Lippsschen Einfühlung entsprechen, wenigstens soweit ich seiner Theorie zustimme),

---

[1]) *Revue Philosophique* Bd. LIV, Juli-Dez. 1902, *Esthétique Allemande;* Bd. LXIV, Juli-Dez. 1907, *La sympathie esthétique d'après Th. Lipps. Quarterly Review,* April 1904, S. 420—441, *Recent Aesthetics.*

[2]) »Das ästhetische Miterleben und die Empfindungen aus dem Körperinnern.« Zeitschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft IV, 2.

2. der Erklärung dieser anthropomorphen Gewohnheit durch einen mehr oder weniger lokalisierten und mehr oder weniger nach außen projizierten Akt der Nachahmung (dies würde der Groosschen inneren Nachahmung entsprechen),

3. der Erklärung der Lust-Unlust-Qualität und der Gefühlsresonanz der ästhetischen Wahrnehmung durch die Beteiligung jener großen organischen Prozesse — Herztätigkeit, Atmung, Gleichgewicht und Fortbewegungstätigkeit —, die die sogenannte Lange-Jamessche Hypothese bei allem, was wir Stimmung oder Gemütsbewegung nennen, als die Hauptfaktoren ansieht.

Diese drei Hypothesen vermengte ich — ich spreche jetzt nicht von meiner Mitarbeiterin, die mir den experimentellen und weniger abstrakten Teil der Arbeit lieferte — zu der Zeit, wo ich mich an dem Artikel »*Beauty and Ugliness*« beteiligte. Sie hängen eng zusammen, aber sie sind unabhängig voneinander; und wenn ich dazu beitragen kann, daß andere Forscher sie auseinanderhalten und sie gesondert untersuchen, so glaube ich für den Fortschritt der Ästhetik ein gut Teil geleistet zu haben. Im folgenden werde ich untersuchen, welche Beziehung zwischen diesen drei Hypothesen nachgewiesen werden kann, sobald einmal die Zergliederung bloßer Definitionen und Abstraktionen der Analyse und insbesondere der persönlichen Beobachtung subjektiver und objektiver Tatsachen das Feld geräumt haben wird. Ich werde dartun, welcher Grad von Gewißheit erforderlich ist und verschafft werden kann für die schließliche Anerkennung einer jeder dieser drei Thesen; und indem ich versuche, ein wenig Ordnung in diese Probleme der wissenschaftlichen Raumästhetik zu bringen, hoffe ich zuversichtlich, dem Leser die ungeheure Zusammengesetztheit und vielleicht überhaupt nicht aufzuhellende Dunkelheit der umfassenden, vielverschlungenen Erscheinungen vor Augen zu führen, die jeder von uns großen oder kleinen Ästhetikern durch irgend ein eigenes hübsches kleines »allumfassendes« Prinzip schon einmal zu erklären bemüht gewesen ist.

Die folgenden Seiten werden sich dementsprechend in einer möglichst undogmatischen Weise mit den Tatsachen beschäftigen, die erstens für die Lippssche Einfühlung, zweitens für die innere Nachahmung und drittens für die Anwendung der Lange-Jamesschen Hypothese auf ästhetische Erscheinungen sprechen.

Vor und während der Ausführung dieses Vorhabens werde ich indessen ständig bemüht sein, das Problem, das ich das Zentralproblem der visuellen Ästhetik nennen möchte, als solches zu erkennen und zeitweilig zu isolieren.

2.

Um mich deutlicher zu erklären, greife ich am besten auf meine eigene Arbeit und auf die Entwicklung meiner eigenen Ideen zurück.

In jenem, wie ich sagte, oft zitierten, aber wenig verstandenen Aufsatz »*Beauty and Ugliness*« war das, was am wenigsten von unseren Lesern und überhaupt nicht von unseren Kritikern verstanden wurde, die Beschränkung unserer Untersuchungen auf ein solches Zentralproblem der visuellen Ästhetik. Wir forschten nicht nach der Natur des Kunstwerks als eines Ganzen, mit seinen emotionellen, dramatischen oder sozusagen romanmäßigen Funktionen: mit seinen Möglichkeiten, der wirklichen Außenwelt angehörende Gegenstände und Ereignisse oder die wirklichen Wechselfälle des menschlichen Lebens nachzuahmen, in die Erinnerung zu rufen oder als Vorstellungen auftreten zu lassen. Wir suchten das Interesse und die Macht nur eines Faktors in den Wirkungen des Kunstwerks zu erklären: des Faktors der bloß sichtbaren Gestalt (oder »Form«), durch die die Künste des Gesichtssinnes jede Nachahmung, Vorstellung, Suggestion, jeden Ausdruck und allgemeinen emotionellen Reiz vermitteln, — der bloß sichtbaren Gestalt, die gefallen oder mißfallen, entzücken oder abstoßen kann, vollständig unabhängig von jeder solcher Nachahmung, Vorstellung, Suggestion usw., und nicht selten sogar in direktem Gegensatz dazu.

Dieses Problem der sichtbaren Form ist nicht das Problem, dem Hildebrand und sein Schüler Cornelius diesen Namen gegeben haben; denn sie verstehen unter Formproblem die adäquate Suggestion von Eigenschaften oder Gruppen von Eigenschaften, die nicht oder nicht notwendigerweise sichtbar sind, mittels sichtbarer Formen, mit anderen Worten das Verfahren, künstlerische Form anzuwenden, um auf irgend etwas jenseits ihrer hinzuweisen.

Das Problem, mit dem wir uns in »*Beauty and Ugliness*« beschäftigten, bildete im Gegenteil der Befriedigungswert, der den sichtbaren Formen als solchen anhaftet, und die Lust (oder Unlust), die ihre Betrachtung erwecken kann. In der Tat beschäftigten wir uns mit demselben Problem, das fast ausschließlich in Lipps' »Raumästhetik« und in den Abschnitten seiner anderen Werke, in denen sich Lipps damit begnügt, die in der Raumästhetik aufgestellten Prinzipien zu erweitern und anzuwenden, behandelt worden ist. Und ich werde dies das Zentralproblem der visuellen Ästhetik nennen, weil die anderen ästhetischen Probleme sich von ihm abzweigen oder darauf hinführen; während es durch die Verquickung mit ihnen in jeder Weise kompliziert und verdunkelt wird, bleibt es, sobald wir jene ausschalten können,

als wesentlicher Kern aller Fragen übrig, die sich auf das Wohlgefallen oder Mißfallen beziehen, das durch sichtbare Formen, unabhängig von der — vielleicht chemisch-physiologischen — Wirksamkeit der Farbe, hervorgerufen wird.

Der zweite Teil von »*Beauty and Ugliness*« enthält auf S. 682 (*Contemporary Review*, Nov. 1897) folgende Feststellung, die ich der Kürze halber aus einer großen Anzahl ähnlicher auswähle: »Wir folgen Linien mit Muskelanpassungen, die beträchtlicher sind als die des Auges, und diese Muskelanpassungen haben eine Richtungs- und Schnelligkeitsempfindung in uns selbst zur Folge, auf Grund deren wir wiederum den so wahrgenommenen Linien Richtung und Schnelligkeit beilegen.« Ich habe den zweiten Teil dieses Satzes hervorgehoben, weil er das Wesen der Theorie der ästhetischen Einfühlung enthält, wie sie in Lipps' Raumästhetik aufgestellt ist, während der erste Teil des Satzes eine hypothetische Erklärung der Tatsache enthält, daß »den so wahrgenommenen Linien Richtung und Schnelligkeit beigelegt« werde. Wenn mir die großartigen Lippsschen Analysen zur Zeit meiner Mitarbeit an »*Beauty and Ugliness*« bekannt gewesen wären (die Raumästhetik erschien 1897 und kam durch ein Zitat in dem Buche von Groos »Die Spiele der Menschen«, das 1899 erschien, zu meiner Kenntnis), würde ich diese Erscheinung, daß Richtung und Schnelligkeit und natürlich auch menschliche Kraft in allen Arten ihrer Äußerung Linien und bewegungslosen Gestalten beigelegt werden, zwar nicht, wie Lipps von seinen Schülern erwartet, als ein letztes psychologisches Faktum anerkannt haben, das keiner Erklärung bedürfe, — aber ich würde erkannt haben, wie ich es jetzt tue, daß diese Erscheinung, die ich der Kürze halber mit dem Lippsschen, höchst irreführenden Namen »ästhetische Einfühlung« belegen muß, weder für die Bestätigung noch für die Erklärung ihrer Existenz des Vorhandenseins einer solchen Muskelanpassung bedarf, die wir, durch die Beobachtungen meiner Mitarbeiterin und bis zu einem gewissen Grade durch meine eigene Selbstbeobachtung verleitet, damit in Verbindung gebracht hatten. Das Phänomen der Einfühlung — soweit es sich auf sichtbare Linien und Formen bezieht — läßt sich an solchen rein psychologischen Tatsachen erläutern, wie sie Lipps selbst in seinen Analysen der »Raumästhetik« und verwandten Teilen seiner anderen Werke mit hervorragender Meisterschaft gesammelt hat. Das Phänomen der Einfühlung läßt sich durch Bezugnahme auf rein geistige Erscheinungen erklären, auch unter Vermeidung des Lippsschen, entschieden metaphysischen Wortgebrauches wie »Projektion des Ich« oder anderer animistischer Begriffsbildungen, die jenem irreführenden Ausdruck »sich einfühlen« ihren Ursprung verdanken. Daß

wir die Betätigungsarten unserer menschlichen Energien auf Außermenschliches übertragen, ist eine psychologische Tatsache oder auch nicht und durch andere wirkliche oder nichtwirkliche psychologische Tatsachen erklärbar. Die moderne Psychologie und selbst die moderne Philosophie (Bergson) hat uns das Verständnis dafür erschlossen, daß die ästhetische Einfühlung keine überraschende Erscheinung ist, aus dem Nichts entsprungen, sondern lediglich eine neue und besondere Kombination von Bewegungsgefühlen, die in unserem Bewußtsein ein für allemal gegenwärtig sind, die in der Tat in seinem Gewebe den Einschlag zu bilden scheinen. »Gefühle« (zum Unterschiede von »Empfindungen«) von dynamischen Zuständen und Veränderungen sind unter den unmittelbaren, ursprünglichen Gegebenheiten unseres psychischen Lebens; Gefühle der Richtung, der Schnelligkeit, der Anstrengung, der Leichtigkeit, alle die Begriffe, die durch Verben, Adverbien und Präpositionen ausgedrückt werden, bilden einen ebenso großen Teil unseres Bewußtseins, wie jene Verben, Adverbien und Präpositionen einen Teil unserer Sprache bilden. Sie sind immer anwesend in unserem »Denken«; sie bilden zwei Drittel der Kenntnis unserer eigenen Existenz[1]). Nichts wäre natürlicher, als daß wir zufolge unseres gewohnten Verfahrens, das weniger Bekannte auf Bekannteres zurückzuführen oder auf die Zukunft die Kategorien der Gegenwart anzuwenden, die Beziehungen gesehener Linien und Formen nach den Arten unserer eigenen, uns immerwährend gegenwärtigen Tätigkeitsäußerungen deuteten. Dies wäre das erste Moment des Vorganges, den Lipps als Einfühlung bezeichnet.

Das zweite Moment würde sich ebenso natürlich ergeben, da ja die Eigentümlichkeiten unserer eigenen Tätigkeitsarten, die nicht durch irgend welche aktuellen Bewegungen mit ihren Begleitempfindungen in uns selbst lokalisiert sind, die Tendenz haben würden, sich an jene Außendinge zu heften, welche den Gedanken an die betreffende Tätigkeit erweckt haben (ganz ebenso wie die Qualitäten der Farbe infolge der Unlokalisiertheit der Empfindungen von unserem Auge auf die

[1]) Vgl. Richard Hamann, Über die psychologischen Grundlagen des Bewegungsbegriffes, Zeitschrift für Psychologie Bd. 43: »Hieraus wird es klar, daß wir überall da, wo wir einem fremden Körper Bewegung und Ruhe zuschreiben, diesem Körper aus inneren Erfahrungen heraus ein gleiches Verhalten zuschreiben. Die Beschreibung der relativen Ortsänderung eines isolierten Körpers zu einem Hintergrunde durch die Ausdrücke Bewegung und Ruhe ist ein Anthropomorphismus, der als solcher am stärksten bei nicht menschlichen, besonders leblosen Körpern sich geltend macht. Wir tun bei der Beurteilung von Bewegungen nichts anderes, als wenn wir Gestaltänderungen eines Gesichts als Ausdrucksbewegungen interpretieren.« Eine Auslassung Münsterbergs ist so wichtig, daß ich sie im ganzen geben möchte. Vgl. den Anhang.

gesehenen Gegenstände übertragen werden), so daß die Qualitäten der Geschwindigkeit, Glätte, Energie, Richtung usw., die in Wirklichkeit unserer eigenen Erfahrung angehören, den Linien und Formen beigelegt werden, während deren Wahrnehmung (d. h. einer wirklichen Tätigkeit des Messens, Vergleichens und Zusammensetzens) solche Tätigkeitsformen in unserem Bewußtsein haben auftauchen können. Und schließlich — und das ist die dritte Stufe in einer rein psychologischen Analyse der Einfühlung — würden diese Arten (oder Kombinationen von Arten) der Tätigkeit von Gefühlen des Gefallens oder Mißfallens begleitet werden und sich zu einer Emotion erheben, sobald ihre Isolierung im Felde der Aufmerksamkeit [1]) alle diese Bewegungsgefühle dahin brächte, die Hauptrolle in unserem Bewußtsein zu spielen.

In diese drei Faktoren können wir das rein psychologische Phänomen zerlegen, wie es von Lipps als ästhetische Einfühlung beschrieben wird, und so würde seine Darstellung durch rein psychologische Tatsachen zu geben sein; und die Anerkennung einer solchen Hypothese würde nur abhängen von der genauen Beobachtung und Analyse der psychologischen Tatsachen der Bevorzugung gewisser sichtbarer Formen und von dem Nachweise der behaupteten Gegenwart von Bewegungsvorstellungen und ihrer Übertragung von unserem Bewußtsein auf die objektive Wirklichkeit, die sie hervorgerufen hat.

Beweismaterial dieser rein psychologischen Art hat Lipps in seinen Analysen der dynamischen Bedeutsamkeit, die wir einfachen und zusammengesetzten Formen beimessen, in seiner Raumästhetik und in anderen Werken gesammelt. Ein anderes rein psychologisches Beweismaterial zu dem Gegenstande ergibt sich, wie ich experimentell zu erläutern versuchen werde, aus der Untersuchung solcher Wörter und Redensarten, die eine Bewegung bedeuten und die im gewöhnlichen Gespräch auf bewegungslose Gestalten und Gegenstände angewendet werden, und aus einer Untersuchung des Grades von Triftigkeit, die solchen Wörtern von Personen, die sich ihrer bedienen, zugestanden wird.

3.

Aber zur Zeit meiner Mitarbeit an »*Beauty and Ugliness*« (1896/97) hatte ich keine Kenntnis von Lipps' Theorie der Einfühlung. Ich war ein zu großer Neuling in der allgemeinen Psychologie, um zu erkennen, wie ich es jetzt tue, daß eine Hypothese der Übertragung von Prozessen in dem wahrnehmenden Subjekt auf das wahrgenommene Objekt (nämlich eine sichtbare Form) eine taugliche und sogar

---

[1]) Vgl. wiederum den Anhang.

völlig ausreichende Grundlage in bloß »geistigen« Gegebenheiten haben könnte. Überdies hatte sich die Lange-Jamessche Theorie selbst als eine Erklärung dargeboten.

Allein es gab andere Gründe außer meiner Unreife im psychischen Denken und der Zugkraft einer zurzeit sehr beliebten Hypothese, die mich hinderten — wie Lipps mehr als einmal, mit Nennung meines Namens und mit sehr deutlichen Anspielungen, mich zu tun ermahnt hatte —, mich mit bloß psychologischen Beschreibungen und Erklärungen des Phänomens, das meine Mitarbeiterin und ich, wie ich zeigte, für uns selbst entdeckt hatten, zu begnügen. Meine eigene Beobachtung des ästhetischen Zentralproblems (d. h. der Bevorzugung bestimmter Formen) und die erstaunlich entwickelte Selbstbeobachtung der Mitarbeiterin, der ich alle meine Beispiele und Experimente und in der Tat meine ersten Begriffe von einem solchen Faktor wie der »Einfühlung« verdankte, hatten mich von dem Vorhandensein anderer Phänomene in Kenntnis gesetzt, die wenigstens in manchen Fällen die ästhetische Kontemplation und die Bevorzugung sichtbarer Formen begleiteten. Ich gelangte nicht zu der Hypothese eines bloß geistigen oder psychischen — nenne man es, wie man wolle — Aktes der Einfühlung, zu der Hypothese der Projektion von bloßen Vorstellungen von Bewegungen und Bewegungsmodalitäten, weil es mir schien, daß der Prozeß, dem ich später diesen bequemen und irreführenden Titel »Einfühlung« zu geben lernte, nicht ein bloß geistiger Prozeß war, und daß der ästhetischen Bevorzugung nicht bloße Vorstellungen motorischer Art, sondern wirkliche Muskelempfindungen und selbst objektive körperliche Bewegungen zugrunde lagen.

In dem oben angeführten Satz (*Cont. Rev.*, Okt.-Nov. 1897, S. 682) wurde die Übertragung von Richtung und Schnelligkeit auf die wahrgenommenen Linien von mir beschrieben als das Resultat von Muskelanpassungen, die beträchtlicher wären als die des Auges. Auf einer der vorangehenden Seiten schrieb ich, daß »nach der Meinung der Verfasser ... die subjektiven Zustände, die durch die objektiven Bezeichnungen Höhe, Breite, Tiefe, durch die komplizierteren Bezeichnungen rund, viereckig, symmetrisch, unsymmetrisch und alle die gleichartigen Bezeichnungen angedeutet werden, in die mehr oder weniger genaue Kenntnis von mannigfaltigen und mannigfach lokalisierten körperlichen Bewegungen aufgelöst werden können.«

Auf S. 673 schrieb meine Mitarbeiterin gelegentlich der Erörterung des Unterschiedes zwischen der bloßen Wiedererkennung wirklicher Gegenstände und der Betrachtung künstlerischer Formen: »Wir sind gewöhnlich zufrieden mit der bloßen optischen Wahrnehmung wirk-

licher Figuren oder sogar mit ihrer bloßen Wiedererkennung mit Hilfe von Eigenschaften, die als Merkmale dienen. Aber wenn wir zu Kunstwerken kommen, verlangen wir bestimmte Anpassungsempfindungen in unserem Körper, und um diese zu erhalten, fordern wir, daß die Tatsache des Hebens und Lastens wie die Tatsache der Masse in den gemalten Figuren überzeugend verwirklicht werde.«

Weiter schrieb meine Mitarbeiterin auf S. 676: »Denn die Bewegung eines Gewölbes besteht in dem Gleichgewicht seiner beiden Halbbögen, und dieses Gleichgewicht bilden wir in uns nach, indem wir unser eigenes Gewicht von einem Fuß auf den anderen verlegen«, und auf S. 678 war die Rede von unserer »Notwendigkeit, durch unsere eigenen Muskelanpassungen die Formen und Figuren, auf die wir uns einstellen, nachzuahmen«.

Die angeführten Sätze, die sich um eine große Anzahl ähnlicher vermehren ließen, zeigen, daß die Schrift »*Beauty and Ugliness*« eine Hypothese enthielt, derzufolge die ästhetische Wahrnehmung sichtbarer Formen nicht bloß von Bewegungsbildern oder -vorstellungen abhängig ist, sondern von inneren oder äußeren Muskelanpassungen, von einem körperlichen Vorgang, dem wir uns die bequeme, aber verhängnisvolle Bezeichnung »nachahmen« *(miming)* zu geben erlaubt hatten, — nicht bloß eine psychologische Hypothese analog derjenigen, die Lipps unter dem Namen der Einfühlung entwickelt hatte, sondern auch — was viel Verwirrung und manche Lächerlichkeit im Gefolge hatte — eine Hypothese, die sich in vielen Punkten mit derjenigen deckte, der Karl Groos den Namen »innere Nachahmung« gegeben hatte.

Diese zweite Hypothese, die ich der Einfachheit halber als die Nachahmungshypothese bezeichnen will, ist keine notwendige Voraussetzung für die Einfühlungs- oder die psychologische Hypothese, sondern umgekehrt, sie setzt die Einfühlung voraus und versucht sie zu erklären. Ich werde im folgenden versuchen, dieses Nachahmungselement ebenso wie den angenommenen Einfühlungsprozeß durch Beibringung von Tatsachen zu beleuchten, oder wenigstens zu zeigen versuchen, daß diese beiden Hypothesen der Einfühlung und der Nachahmung empirische Prüfung erheischen. Vorab genügt es, daß der Leser die beiden Dinge — Einfühlung und Nachahmung — auseinanderhält und sich damit viel von der Verwirrung erspart, der meine Mitarbeiterin und ich selbst zusammen mit anderen Ästhetikern bei der Behandlung der »Nachahmung« zum Opfer gefallen sind.

Aber das ist noch nicht alles. Es bleibt noch eine dritte Hypothese zu erörtern, die mit der der ästhetischen Einfühlung (Lipps) und der der inneren Nachahmung (Groos) eng zusammenhängt und die

dennoch sehr sorgfältig von beiden unterschieden werden muß: die Hypothese, wonach das Gefallen und Mißfallen an sichtbaren Formen darin seinen Ursprung hat, daß ihre Betrachtung von Erscheinungen begleitet wird, die Groos in dem erwähnten Aufsatz dieser Zeitschrift »Empfindungen aus dem Körperinnern« nennt. Mein Aufsatz mag als corpus vile dienen zum Studium dieser Hypothese wie der beiden anderen.

4.

Gleich auf der ersten Seite von »*Beauty and Ugliness*« findet sich der folgende Satz, der, obgleich unklar gefaßt, meine damalige Stellung hinsichtlich des Verhältnisses von Formapperzeption und Gefühl der Muskeltätigkeit zusammenfaßt: »Unsere Tatsachen und Theorien würden, wenn sie überhaupt richtig sind, zu der Feststellung führen, daß das ästhetische Phänomen ... die Funktion ist, welche die Wahrnehmung der Form reguliert, und daß die Wahrnehmung der Form — sicher in Fällen der optischen Wahrnehmung und wahrscheinlich auf dem Gebiete des Gehörs — eine aktive Beteiligung der wichtigsten Organe des physischen Lebens und somit auch eine beständige Veränderung in den Lebensvorgängen in sich schließt, welche eine strenge Regulierung zugunsten des Gesamtorganismus erfordert.«

Diese Lebensprozesse sind auf S. 680 folgendermaßen zusammengefaßt: »Die größere oder geringere Wohlgefälligkeit der künstlerischen Erlebnisse ist daher zurückzuführen auf die Abhängigkeit einer unserer beständigsten und wichtigsten intellektuellen Betätigungen, der Formwahrnehmung, von zwei unserer beständigsten und wichtigsten körperlichen Funktionen, der Atmung und dem Gleichgewicht.«

Dieser Zusammenhang zwischen der Apperzeption von sichtbaren Formen und solchen körperlichen Funktionen (denen die Herztätigkeit natürlich hinzugefügt werden könnte) wird erklärt durch einen Satz auf S. 562: »Da die Atmung in engstem Zusammenhang mit dem Auge sich betätigt ... ist diese erweiterte Art des Sehens notwendigerweise begleitet von einer erweiterten Art des Atmens ... und bringt die Atmungsausdehnung unvermeidlich eine allgemeine Empfindung von ausgedehnter Existenz zustande«, und in Hinsicht auf die Gleichgewichtsfunktion durch einen Satz auf S. 567: »Wir sind in der Tat immer (d. h. abgesehen von der Formapperzeption) damit beschäftigt, mehr oder weniger unser Gleichgewicht herzustellen ... und wir sind daher so daran gewöhnt, daß wir im gewöhnlichen Leben kaum darauf achten. Aber sobald wir irgendwo außer uns eine Gleichgewichtsanpassung sehen, scheint das Pendel unseres eigenen Gleichgewichts auf seiner Skala weiter auszuschlagen, und diese Erweiterung der

Schwingungen bringt eine Empfindung hervor, als seien die Schranken unseres Daseins nach jeder Richtung verschoben und als sei unserer Lebenstätigkeit ein viel weiterer Spielraum gewährt.«

Die sehr zahlreichen experimentellen Beobachtungen meiner Mitarbeiterin, deren Aufzeichnungen gut die Hälfte des ganzen Werkes ausmachen, bilden Illustrationen zu der mannigfaltigen Art und Weise nebst ihren Kombinationen, in der die intensive Apperzeption von sichtbaren Formen in ihren elementaren Einzelheiten und in ihren kompliziertesten Anwendungen (z. B. bei einer italienischen Kirchenfassade, bei dem Innern einer französischen gotischen Kathedrale und bei Catenas Heiligem Hieronymus im Vergleich zu Tizians Himmlischer und irdischer Liebe) Empfindungen hervorbringen kann, die für einen solchen Zusammenhang zwischen optischer Formwahrnehmung und diesen Atmungs- und Gleichgewichtsfunktionen Zeugnis ablegen.

Der Aufsatz »*Beauty and Ugliness*« enthält daher außer einer Erkentnis der Übertragung unserer eigenen Bewegungsarten auf sichtbare Formen (Einfühlung) und der Behauptung der Innervation von »Muskelanpassungen, die beträchtlicher sind als die des Auges, und die eine Richtungs- und Schnelligkeitsempfindung in uns selbst zur Folge haben, auf Grund deren wir wiederum den so wahrgenommenen Linien Richtung und Schnelligkeit beilegen« (S. 682) — nach unserer unglücklichen Ausdrucksweise ein *miming process* analog der »inneren Nachahmung« bei Karl Groos — unser Aufsatz enthält, in Verbindung mit dieser Nachahmungstheorie und gedacht als Erklärung nicht nur für diese, sondern auch für die oben erwähnte Einfühlungstheorie, eine dritte Hypothese, die besagt, daß die ästhetische Apperzeption sichtbarer Formen angenehm oder unangenehm ist, weil sie Veränderungen in wichtigen organischen Funktionen hauptsächlich auf dem Gebiete der Atmungs- und Gleichgewichtstätigkeit involviert, welche Funktionen ihrerseits von Gefühlen größeren oder geringeren Wohlbefindens oder des Gegenteils davon begleitet sind. In dieser Weise findet die Lange-Jamessche Theorie, welche die Emotionen mit Veränderungen unserer körperlichen Verfassung identifiziert, ihre Anwendung auf die Ästhetik.

5.

Ich habe ziemlich ausführlich die Hauptabschnitte der gemeinsamen Arbeit von C. Anstruther-Thomson und mir analysiert, um den Unterschied zu verdeutlichen zwischen den mannigfaltig verknüpften (aber nicht notwendig voneinander abhängigen) Theorien der Einfühlung und der inneren Nachahmung sowie der Lange-Jamesschen Theorie betreffend die Beteiligung der organischen Funktionen. Jetzt wäre

nun das, was Karl Groos »ästhetisches Miterleben« nennt, in der Weise zu untersuchen, daß man diese drei Theorien gesondert darauf anwendete.

Aber das ist nur ein Teil der mir vorschwebenden Aufgabe. Nachdem ich, wie ich hoffe, einige Ordnung auf der theoretischen Seite dieser Frage geschaffen habe, möchte ich die Natur der Tatsachen untersuchen, auf denen diese drei zusammenhängenden Theorien beruhen; ich möchte untersuchen, zu welchen weiteren theoretischen Unterscheidungen diese Tatsachen führen müssen, und schließlich, ob und welche Tatsachen aufzufinden wären, welche die endgültige Annahme oder Aufnahme der einen oder anderen oder aller dieser Hypothesen hinreichend rechtfertigen könnten.

Wenn ich sage, daß die genannten drei Hypothesen: die Einfühlung (mehr oder weniger übereinstimmend mit der Theorie von Lipps), die Nachahmung (mehr oder weniger übereinstimmend mit der Theorie von Groos) und die Lange-Jamessche Theorie betreffend die körperliche Emotion auf Tatsachen beruhen, so will ich damit nicht behaupten, daß sie durch Tatsachen als wahr zu erweisen sein werden, sondern lediglich, daß sie durch gewisse Beobachtungen nahe gelegt worden sind, und daß sie nur durch reichere, vielfältigere Beobachtungen (natürlich neben noch strengeren Analysen) bestätigt oder entkräftet werden können. Zu der Einfühlungstheorie scheint Lipps geführt worden zu sein durch rein psychologische Tatsachen (verwandt denen, die er »geometrisch-optische Täuschungen« nennt) und durch eine Untersuchung von solchen Formen, wie wir ihnen in Kunstwerken begegnen. Die Theorie der inneren Nachahmung und die Anwendung der Lange-Jamesschen Theorie auf die Ästhetik sind offensichtlich auf den Umstand zurückzuführen, daß Groos' Aufmerksamkeit auf (wirkliche oder bloß »gefühlte«) mimetische Vorgänge und auf die Erscheinung gelenkt worden war, die wir »körperliche Resonanz« nennen wollen, von der die ästhetische Betrachtung bei ihm selbst begleitet war. Was C. Anstruther-Thomson und mich betrifft, so beruhten bei uns alle drei Hypothesen, in der Tat das Ganze von »*Beauty and Ugliness*«, auf Selbstbeobachtung, die sich zum systematischen Experiment entwickelte, die aber ursprünglich ganz zufällig im Verlaufe kunsthistorischer und praktischer künstlerischer Studien sich von selbst dargeboten hatte.

Da ich nun auf die Untersuchung ästhetischer Tatsachen gekommen bin, beeile ich mich, festzustellen, was in »*Beauty and Ugliness*« hätte vorausgeschickt werden sollen, daß die experimentellen Einzelheiten sich mit wenigen Ausnahmen nur auf eine Person beziehen. Denn während ich meine Mitarbeiterin ermutigte, das auf Selbstbeobachtung

begründete Experiment bis zum Äußersten zu treiben und ihre Begabung dafür bis zum Gipfel lichtvoller Selbstanalyse zu steigern, enthielt ich mich absichtlich des Versuchs, solche Experimente selbst anzustellen, da ich wohl wußte, daß ich persönlich vor Autosuggestion nie sicher sein würde und da ich bei mir eine gewisse Unvollkommenheit in dem spontanen Bewußtsein von Bewegungs- und Atmungsempfindungen bemerkt hatte, indem die spontan auftretenden ästhetischen Begleiterscheinungen bei mir eher rhythmisch-auditiver Natur sind und mit der Herztätigkeit zusammenhängen. Meine Selbsterlebnisse haben in einer anderen Weise zu dem Tatsachenmaterial beigesteuert, das im Zusammenhang mit den drei zu untersuchenden Hypothesen bis jetzt gesammelt worden ist. Schon seit Beginn meiner Laufbahn als Kunstschriftstellerin [1]) hat sich meine Aufmerksamkeit meinen eigenen ästhetischen Zuständen zugewendet, worunter ich solche Veränderungen in der Stimmung und in den Gedankenassoziationen verstehe, wie die Anwesenheit von schönen oder häßlichen Gegenständen sie oberhalb meiner gewöhnlichen Bewußtseinsschwelle hervorbrachte, zum Unterschiede von den Erscheinungen, die meine Mitarbeiterin aus der Sphäre unterhalb ihrer Bewußtseinsschwelle emporzuheben imstande gewesen ist, und diese Selbstbeobachtungen während der letzten 10 oder 12 Jahre sind jedesmal unmittelbar an Ort und Stelle in meinen Tagebüchern aufgezeichnet worden: den Tagebüchern einer Person — darauf darf ich wohl den Leser aufmerksam machen —, die gewohnheitsmäßig in der Umgebung von Kunstwerken lebte (in Florenz, Rom, Venedig, Paris, London) und die ununterbrochen über Kunst schrieb [2]), und es ist Selbstbeobachtung dieser Art, die in meinen Augen die bis ins Einzelne durchgearbeiteten Experimente meiner Mitarbeiterin bestätigte und zu unserer vereinten Autorschaft an »*Beauty and Ugliness*« führte.

Aber eine spätere, eingehendere und systematischere Selbstbeobachtung hat mich in den Stand gesetzt, den Ausführungen jener Arbeit verschiedene wichtige Ergänzungen hinzuzufügen. Sie hat mich nicht nur dazu geführt, zu scheiden zwischen der Hypothese der Einfühlung, der inneren Nachahmung und der Anwendung der Lange-Jamesschen Theorie auf die Ästhetik, sondern sie hat mich in den Besitz verschiedener höchst folgenschwerer Tatsachen gebracht, die die Erscheinungen der ästhetischen Kontemplation und Emotion

[1]) Die erste Ausgabe von »*Euphorion, studies of antique and mediaeval in the Renaissance*« datiert von 1885.

[2]) *Revue Philosophique* Bd. LIX, Jan.-Febr. 1905, »*Essais d'esthétique empirique: L'individu devant l'œuvre d'art*« enthält Proben aus diesen Tagebüchern.

betreffen, wie sie bei mir selbst vorkommen. Diese Tatsachen oder vielmehr Zusammenfassungen von Tatsachen werde ich dem Leser in der Reihenfolge der drei Hypothesen unterbreiten, auf die sie sich beziehen, indem ich gleichzeitig alle anderen Gegebenheiten untersuche (die nicht in Groos' Artikel in dieser Zeitschrift IV, 2 enthalten sind), die ich aus anderen Quellen zu schöpfen imstande gewesen bin.

Die erste dieser Tatsachen, die aus den Eintragungen in meinem Tagebuch zu entnehmen ist, hängt mit dem Vorhandensein des psychologischen Vorganges zusammen, dem Lipps den Namen der ästhetischen Einfühlung gegeben hat. Die Übertragung von Arten von Bewegung, von Energie und von Vitalität auf Linien und Formen besteht gewohnheitsmäßig bei mir selbst und hat gelegentlich die Situation für Täuschungen herbeigeführt wie die wohlbekannte Täuschung, die darin besteht, daß man glaubt, ein Berg richte sich auf, während wir ihm gegenüber emporsteigen, oder daß der Mond sich durch die Wolke bewegt, die sich in Wirklichkeit über ihn hin bewegt [1]); mit anderen Worten der Eindruck einer objektiven Bewegung ist manchmal nur durch das Wissen verhindert worden, daß ich auf einen notwendigerweise bewegungslosen Gegenstand blickte [2]). Ich befinde mich daher in vollständiger Übereinstimmung mit meiner früheren Mitarbeiterin, wenn ich bloßen Anordnungen von Linien und Flächen, bloßen zweidimensionalen oder dreidimensionalen »Formen« Handlungen zuschreibe, wie sich aufrichten, emporheben, niederdrücken, sich ausdehnen, zusammenschrumpfen, sich aufbauschen, sich das Gleichgewicht halten und alle die anderen Betätigungsarten, von denen in den beschreibenden Teilen von »*Beauty and Ugliness*« die Rede ist. Aber ich erkenne auch an, daß bei mir die Übertragung solcher Bewegungsqualitäten so vollkommen ist, daß es mir

[1]) Vgl. Richard Hamann, Zeitschrift für Psychologie Bd. 43.

[2]) Ich will dies durch den folgenden Auszug aus meinem Tagebuch vom 24. April 1904 erläutern. »Als ich im Zustande äußerster ästhetischer Unempfänglichkeit umherging (im Baptisterium von Florenz), fiel mein Auge auf das Strudelmuster des Mosaikbodens; ich war unendlich überrascht, daß es aus einer gewissen Entfernung wie ein doppeltes Kleeblatt erschien. Ich trat näher. Während ich mich näherte und während ich still stand, schien das Muster sich sehr bestimmt und heftig zu bewegen, auf und nieder zu tanzen und Wirbel zu bilden, wie ich mich erinnere, sie beim Wasser gesehen zu haben. Ich sage: wie ich mich erinnere, weil es möglich ist, daß bei einem Vergleich mit wirklichem Wasser letzteres bewegungslos gewesen wäre. Aber die Bewegung schien vollständig objektiv; ich konnte keine Spur einer Bewegung meines Auges oder meiner Aufmerksamkeit feststellen. Kein Kunstwerk hat mir jemals eine so positive Bewegungsempfindung vermittelt. Ich war nicht in der Stimmung, mich dafür zu interessieren, ganz im Gegenteil, und alles andere schien so tot wie ein Türnagel.«

ebensowenig einfallen könnte, die Bewegungen vollzögen sich in meinem Geiste, wie es mir einfallen könnte (ausgenommen, wenn es sich um wissenschaftliche Versuche handelte), daß das, was ich Farbe nenne, eine Erscheinung ist, die sich in meinen Augen und Nerven abspielt, oder das, was ich einen musikalischen Ton nenne, in ähnlicher Weise nicht in dem vibrierenden Körper oder in der Luft, sondern in meinen eigenen Wahrnehmungsorganen. Mit anderen Worten, diese Qualitäten werden bei mir vorgestellt und wahrgenommen als in der äußeren Gestalt oder dem äußeren Gegenstande wirklich existierend, so laut mir auch meine Vernunft sagen mag, daß ein bewegungsloser Gegenstand oder eine bloße zwei- oder dreidimensionale Form nimmermehr eine von den Bewegungen ausführen kann, die ich ihr beilege; tatsächlich scheine ich zwischen zwei Arten von Bewegungen außerhalb meiner zu unterscheiden: zwischen der Bewegung von Dingen, die sich im Raume bewegen, indem sie verschiedene Raumteile einnehmen und verschiedene ihrer Teile meinem Auge darbieten, und der Bewegung von Dingen, die sich nicht im Raume bewegen und die nicht verschiedene ihrer Teile meinem Auge darbieten. Aber in meinem individuellen Bewußtsein sind diese beiden verschiedenen Arten von Bewegung in gleicher Weise unabhängig von jedweder Empfindung der Beteiligung meines Ich: ich folge ihnen, weil sie außerhalb meiner sind.

Während ich diese Gelegenheit ergreife, gegen die Lippssche Formel der Projektion des Ich als unterschieden von der Übertragung von Zuständen des Ich auf Außermenschliches Einspruch zu erheben, muß ich nun hier eine Nachlässigkeit des Denkens erwähnen, deren wir uns zur Zeit der Abfassung von »*Beauty and Ugliness*« schuldig gemacht haben und von der das Studium von Lipps mich geheilt hat [1]). Dort war durchweg die Rede von *following lines;* wir sprachen auch von der Nachahmung des Gleichgewichts, von der Bewegung eines Gewölbes; wir gebrauchten Ausdrücke wie *perception of the grip of the ground by a façade's base; downward pressure of the mouldings and cornices; involuntary imitation of the legs of the chair pressing hard on the ground* — wo doch in Wirklichkeit eine bloße sichtbare Form nicht drücken, fassen, im Gleichgewicht schweben (ausgenommen insoweit wir uns vorstellen, sie täten es) noch Linien sich bewegen können (ausgenommen sie tun es deshalb, weil wir ihnen die Bewegung beilegen, mit der wir, wie wir es ausdrücken, ihnen folgen, während nichts zu folgen ist, da sich nichts

[1]) Ich möchte anerkennen, wie viel ich von Lipps' unbarmherziger, aber nicht absolut unverdienter Kritik an »*Beauty and Ugliness*« im Archiv für systematische Philosophie Bd. VI, Heft 3, 1900 gelernt habe.

bewegt). Tatsächlich machten wir den Fehler, eine Bewegung oder Handlung auf unserer Seite als Nachahmung zu erklären, d. h. als ins Leben gerufen durch eine Bewegung, die wir vorher (und, wie ich glaube, ganz mit Recht) erklärt hatten als Bewegung, die einer bewegungslosen Form beigelegt werde, weil sie die Apperzeption jener Form begleitet habe.

Ich werde später im Zusammenhang mit der Theorie (und den Tatsachen) der »inneren Nachahmung« auf dieses logische Versehen zurückzukommen haben. Worauf ich in diesem Augenblick Wert legen möchte, ist einfach, daß die Untersuchung meiner eigenen ästhetischen Erlebnisse mir gezeigt hat, daß, welche Tätigkeiten des Folgens oder Nachahmens oder des Gefallens oder Mißfallens an gewissen zwei- oder dreidimensionalen Gestalten in mir selbst auch stattfinden mögen, immer als eine Grundtatsache bestehen bleibt, daß gewisse Formen Bewegung und Modalitäten von Bewegung besitzen als etwas ganz Objektives in dem Sinne, daß ich sie vorstelle ohne Beziehung auf mich selbst. Die Gestalten »scheinen«, wie ich auf S. 568 in »*Beauty and Ugliness*« richtig feststellte, »im Gleichgewicht zu schwanken und sich zu bewegen«, und ich habe nicht die mindeste Kenntnis davon, daß dieses »Scheinen« von irgend einer Vorstellung oder einer Betätigung meinerseits abhängig ist; meine Vorstellungen und Betätigungen kommen erst in zweiter Linie hinzu, und zwar als ein Resultat — oft ein sehr abweichendes Resultat — dieses Anscheins der Bewegung oder anderer Verhaltungsweisen der Linien und Formen.

Meine persönlichen Erlebnisse bestätigen hier den Glauben an die Einfühlung als ein bloß »geistiges« Phänomen, das keine körperlichen »Empfindungen«, keine bestimmt oder unbestimmt lokalisierten »Tätigkeitsgefühle« erfordert, und es scheint mir, daß meine Mitarbeiterin, nach der Beschreibung vieler ihrer Experimente zu urteilen, einen unlokalisierten, gänzlich unwahrgenommenen Akt der Einfühlung als ausgemacht annimmt, der den lokalisierten Phänomenen vorangeht, durch welche die Übertragung von Bewegung in jenen Experimenten erklärt wird.

Das ist die aus meiner Selbstbeobachtung herzuleitende Antwort auf die Frage: »Existiert wirklich ein solcher Vorgang wie ästhetische Einfühlung?« Aber diese Frage führt zu einer anderen. »Gibt es Einfühlung außer bei berufsmäßigen Ästhetikern? Haben die meisten oder viele oder überhaupt irgendwelche Personen die Gewohnheit, Arten von Bewegung und Leben bewegungslosen Gestalten und unbelebten Gegenständen beizulegen?« Diese zweite Frage wurde in bejahendem Sinne entschieden durch die Antworten auf meinen *Questionnaire sur*

le rôle de l'élément moteur dans la perception esthétique visuelle, den ich mit meinem Memoire, das die in »*Beauty and Ugliness*« enthaltenen Hypothesen zusammenfaßte, dem 4. Kongreß für Psychologie im August 1900 vorlegte.

Aber bevor ich die Tatsachen erörtere, in deren Besitz ich durch den Fragebogen kam, bin ich genötigt, einige Einzelheiten über diesen Fragebogen mitzuteilen. Da es mir nicht gelungen war, von den Teilnehmern des 4. Psychologenkongresses Antworten zu bekommen, druckte ich das Ganze als *Mémoire et Questionnaire* und versandte es privatim unter Personen meiner Bekanntschaft, von denen ich annehmen konnte, daß sie an sichtbarer Schönheit Gefallen fänden, und erhielt so in ein paar Jahren eine Sammlung von 48 geschriebenen Antworten, von denen die eine meine eigene ist. Diese Antworten habe ich jetzt im Hinblick auf die Hypothesen der Einfühlung, der inneren Nachahmung und der Anwendung der Lange-Jamesschen Theorie auf die Ästhetik von neuem untersucht. Aber der Fragebogen war zu einer Zeit entworfen worden, wo der Unterschied dieser drei Hypothesen und ihre gegenseitige Beziehung mir noch nicht klar geworden war; und es war beabsichtigt, eine verwandte, aber doch verschiedene Hypothese, die ich seitdem als zur wissenschaftlichen Behandlung ungeeignet aufgegeben habe, auf ihre Bewahrheitung zu untersuchen. Der Fragebogen entstand auf Grund einer Vermutung, die in mir entstanden war (ähnlich einer Vermutung, die augenscheinlich auch bei Karl Groos aufgetaucht war) [1], nämlich daß einige von den Erscheinungen, die meine Mitarbeiterin in »*Beauty and Ugliness*« beschrieben hatte, vorzugsweise bei Individuen des motorischen Typus anzutreffen seien, und daß lediglich solche Personen, die dem motorischen Typus angehörten, den Erscheinungen der ästhetischen Billigung oder Verwerfung, Befriedigung oder Nichtbefriedigung aus Anlaß der Apperzeption sichtbarer Formen unterworfen sein könnten [2]. Die Mehrzahl der Fragen bezog sich daher auf Besonderheiten, die für das Vorherrschen des motorischen Typus sprechen, und die übrigen hatten Gruppen von motorischen und sogar lokomotorischen Erscheinungen zum Gegenstande, wie sie in »*Beauty and Ugliness*« im einzelnen behandelt waren. Überdies war der Fragebogen ursprünglich für die Teilnehmer des 4. Psychologenkongresses berechnet gewesen; sein Text strotzte von technischen Ausdrücken, und er begann mit einer Frage, die geeignet war, Laien

[1] »Der ästhetische Genuß« (1902) S. 211: »Ich nehme an, daß die spezifisch ästhetische Veranlagung eine kräftige motorische Veranlagung voraussetzt.«

[2] Vgl. Richard Müller-Freienfels, »Individuelle Verschiedenheiten in der Kunst« in der Zeitschrift für Psychologie und Phys. der Sinnesorgane 50. Bd. (1909), S. 1—61.

abzuschrecken, der, wie ich jetzt glaube, beinahe unbeantwortbaren Frage: *Avez-vous des indices qui vous rattachent à vos propres yeux au type visuel ou au type moteur?* Obwohl jedoch mein »Fragebogen über das motorische Element« nicht darauf berechnet war, sich genau mit denselben Punkten zu beschäftigen, die hier zur Diskussion standen, und obwohl er überdies wenig geeignet war, aus einem Laienpublikum heraus Belehrung zu schöpfen, so hat uns doch die Prüfung der Antworten, die er zur Folge gehabt hat, in den Besitz einer gewissen Anzahl von interessanten Tatsachen gebracht und uns verschiedene Möglichkeiten nahegelegt, die mit den drei verwandten Hypothesen, die ich augenblicklich untersuche, in unmittelbarem Zusammenhange stehen, und in erster Linie hat der Fragebogen hinsichtlich der Existenz von Einfühlung, wie ich bereits festgestellt habe, eine reiche Menge bejahender Antworten zutage gefördert. Die Hauptuntersuchungsmethode bestand darin, den Wert gewisser geläufiger Arten des wörtlichen Ausdrucks festzustellen. 45 Personen, zu denen ich gehörte, wurden gefragt, ob sie irgend eine Art von buchstäblichem Sinn mit solchen Ausdrücken verbinden könnten, wie *lignes qui s'élancent, toit qui s'abaisse, groupes qui s'équilibrent* oder mit anderen Wörtern der Bewegung, die auf bewegungslose Gegenstände angewendet würden, oder ob sie diese Ausdrücke als lediglich konventionell betrachteten und ohne innere Wahrheit. Von diesen 45 Personen gaben 14 keine Antwort, 9 antworteten mit Nein, während 22, d. h. nur eine weniger als die Hälfte, mit Ja antworteten. Vorausgesetzt, daß die Enthaltungen, mögen sie nun zufällig oder absichtlich sein, nicht zu den Verneinungen gezählt werden können, scheint mir der Schluß zulässig, daß mindestens die Hälfte der gefragten Personen solche Fälle darstellten, in denen gewohnheitsmäßig Arten von Bewegung und Leben bewegungslosen Gestalten und unbelebten Gegenständen beigelegt werden.

So viel zur Einfühlung als einem psychologischen Vorgang. Aber das wichtigste Ergebnis meines Fragebogens war, daß er über das Gewißheit brachte, was wir uns nach Groos innere Nachahmung zu nennen gewöhnt haben, worunter wir Zustände der Muskelspannung verstehen, welche die ästhetische Erscheinung begleiten oder verstärken, und die variieren zwischen schwachen und nur unbestimmt lokalisierten Empfindungen und wirklichen Anfängen von Bewegungen, die bisweilen vollendet werden; und zwar sind gerade in diesem Punkte die Antworten auf meinen Fragebogen besonders bedeutsam und lehrreich, weil sie — so sonderbar es auch zuerst klingen mag — einander und sogar eine jede sich selbst aufs äußerste widersprechen. Auf die Fragen, die sich auf solche Erscheinungen beziehen, sind

von 45 gefragten Personen 39 Antworten eingegangen, von denen aber nur ein kleiner Teil unter die Rubriken Ja oder Nein gebracht werden kann. 10 antworten mit »überhaupt nicht«; nur 2 antworten »ja« oder »ganz gewiß«. 27 antworten, indem sie Vorbehalte und Unterscheidungen machen, die manchmal offenbare Widersprüche bilden. 6 beschränken den Nachahmungstrieb auf die Erinnerung oder Beschreibung (A: »wenn die Erinnerung lebhaft ist« — B: »allenfalls bei dem Gedanken daran« — C: »beim Beschreiben« — D: »nur bei der Erinnerung« — E: »als Folge des Nachdenkens darüber«).

In einer anderen Gruppe von 5 Antworten (darunter meine eigene) ist die Rede von dramatischer Nachahmung oder Nachahmung der in einem Kunstwerk dargestellten menschlichen Handlung (F: »nur oder besonders wenn die dargestellte Haltung erkünstelt ist« — G: »nur in dem Falle von minderwertigen oder schlecht wiederhergestellten Statuen« (das ist mein eigener Fall, auf den ich weiter unten noch ausführlicher zu sprechen kommen werde) — H: »wenn ein Gemälde naturgetreu ist; doch ist die Freude am größten, wenn der Körper in Ruhe ist«).

2 Versuchspersonen (zu denen ich nicht gehöre) gehen in ihrer Unterscheidung noch weiter, indem sie sagen, (I) »daß äußere Nachahmung die Aufmerksamkeit ablenkt«, und (J) daß die Nachahmung »das Menschliche einer dargestellten Gebärde« verdeutlicht, aber daß dies »die ästhetische Wertschätzung nicht beeinflußt«.

Wir kommen nunmehr zu einer anderen Gruppe von Antworten, auf die ich insbesondere die Aufmerksamkeit lenken möchte. Ich will diese Antworten in aufsteigender Linie ordnen je nach dem Grade, in dem sie für uns belehrende Hinweise enthalten. K. spricht von »geringen Andeutungen der Haltung einer Statue, die mit dem Körper vollzogen werden«. Das ist zweideutig; aber L. läßt keinen Zweifel, daß er Nachahmung nicht notwendigerweise dramatischer Art meint, wenn er von Impulsen spricht, »gespannte oder schlaffe Haltung« nachzuahmen. Diese Unterscheidung zwischen Nachahmung der dargestellten Handlung (dramatische Nachahmung) und Nachahmung, die sich auf die bloße Form bezieht, wird im Zusammenhange unserer Darstellung noch hervorgehoben werden. M. spricht von der »Neigung, das Kunstwerk in der Phantasie nachzuzeichnen«. N. glaubt, daß »ein Anfang von Muskelbewegung mit Linien zusammenhängen muß«. O. hat nur sehr schwache und unlokalisierte »Richtungsgefühle«, und diese beziehen sich auf Linien und Flächen. P. und Q. sprechen von bloßen »inneren Spannungen« und »Innervationen«, und Q. fügt hinzu: aber »äußere Nachahmung stört den ästhetischen Genuß«.

Die Bedeutung dieser Gruppe von Antworten wird klarer durch Einzelheiten in anderen Antworten.

Daß die Nachahmung keine Rolle spielt in Verbindung mit Statuen oder anderen Kunstwerken, wird sehr bestimmt behauptet von R., S., T. und V., und W., X., Y. und Z. erklären, daß körperliche Ruhe (d. h. kein Versuch, die Stellung einer Statue anzunehmen) für den ästhetischen Genuß höchst günstig sei; und eine andere Person bemerkt sogar, daß der ästhetische Genuß von einem Verlust des Bewußtseins vom eigenen Körper begleitet ist.

Die Gruppen, in denen ich diese Antworten zusammengestellt habe, sollen den Ausgangspunkt bilden für meine Erklärung der in ihnen enthaltenen Unterscheidungen, Widersprüche und Inkonsequenzen.

Mein Galerietagebuch, das ich 10 Jahre hindurch seit der Veröffentlichung von »*Beauty and Ugliness*« geführt habe, hat mir diese Erklärung erleichtert. Dieses Tagebuch [1]) bietet überwältigende Beweise dafür, daß wir es bei der »inneren Nachahmung« mit zwei Erscheinungen zu tun haben, die bisweilen zusammenhängen und ineinandergreifen, aber häufig in schroffstem Widerspruch stehen, die aber von anderen Ästhetikern (Groos, Berenson und selbst Lipps, wenn er die Grenzen seiner »Raumästhetik« überschreitet) gewöhnlich zusammengeworfen worden sind; auch die Terminologie von »*Beauty and Ugliness*« war nicht dazu geeignet, sie so scharf zu unterscheiden, wie hätte es geschehen sollen. Die Eintragungen in meinem Tagebuch zeigen nämlich, daß, meiner Antwort auf den Fragebogen entsprechend, erstens nur Statuen und Gemälde, die der Bestimmtheit und Harmonie der Linien ermangeln, weil sie von mittelmäßigen Künstlern stammen oder weil sie schlecht wiederhergestellt sind, bei mir persönlich — wenigstens andeutungsweise — zu einer Nachahmung der ausgedrückten Handlung und auf diesem Wege dann auch zu einer etwas lebendigeren inneren Verwirklichung führen, und zweitens, daß nur an Tagen, wo ästhetischer Genuß schwer zustande kommt und die Aufmerksamkeit durch die Anwesenheit wirklicher Menschen leicht zerstreut wird, eine solche innere Verwirklichung der dargestellten Handlung sich so aufdringlich bemerkbar macht, daß sie herrschend wird bis zum Grade der Besessenheit. Diese sonderbare Feststellung, die für meine Person durch eine siebenjährige Beobachtung (und auch durch meine Schülerin Frau Dr. Maria Krebs-Waser) bestätigt worden ist, stimmt mit dem Zeugnis des Fragebogens überein und erklärt zugleich den offenbaren Widerspruch, der

[1]) »*L'individu devant l'œuvre d'art*«, *Revue Philosophique* 1905, 1, 2.



zutage tritt, indem einzelne Versuchspersonen davon sprechen, daß nicht-imitative Stellungen den künstlerischen Genuß am meisten begünstigen, andere ausdrücklich feststellen, daß Nachahmungsempfindungen nur als Wirkungen von Kunstwerken, die naturgetreu sind, auftreten, daß Nachahmungsempfindungen hauptsächlich beim Erinnern oder Beschreiben hervorgerufen werden, daß Nachahmungsempfindungen den ästhetischen Genuß nicht begünstigen, und schließlich, daß, wie eine von den gefragten Personen es ausdrückt, der ästhetische Genuß uns unseren eigenen Körper vergessen läßt, — während auf der anderen Seite eine Gruppe von Antworten uns belehrt, daß »Anfänge von Nachahmungsbewegung in Beziehung auf Flächen«, »Richtungsgefühle in Beziehung auf Linien« statthaben, Feststellungen, die noch weiter dadurch erläutert werden, daß eine von den Versuchspersonen »die Neigung hat, das Kunstwerk innerlich nachzuzeichnen«. Diese Muskelempfindungen, die durch den Anblick der Linien und Flächen, der bloßen Formen, die in einem Kunstwerk enthalten sind oder aus denen es sich zusammensetzt, hervorgerufen werden, sind ihrer Natur nach verschieden von den Muskelempfindungen, die hervorgerufen werden durch die innere Verwirklichung einer Gebärde oder Handlung, deren Vorstellung durch jene Linien und Flächen, jene bloßen Formen in unserem Geiste, d. h. in der in uns aufgespeicherten Erfahrung nahegelegt wird; und wenn sie auch mitunter in Zusammenhang stehen, sind sie doch im großen und ganzen einander entgegengesetzt. Denn eine Handlung oder Gebärde erfordert eine einmalige oder fortlaufende Veränderung der sichtbaren Form (wie der Kinematograph es beweist), und der Gedanke an solche Veränderungen der Form und ihre Verwirklichung durch Muskelempfindungen in uns selbst muß notwendigerweise die Aufmerksamkeit ablenken von der gründlichen Betrachtung der unveränderlichen Beziehungen von Linien und Flächen, die eine bestimmte sichtbare Gestalt ausmachen. Wir können in der Tat, wie es oft geschieht, in raschem Wechsel bald an das Bild denken, das ein Gemälde oder eine Statue darbietet, und bald an die Ansichten, die sich darbieten würden, wenn die darin angedeutete Handlung oder Gebärde vollendet würde; aber es ist unmöglich, bei dem einen Prozeß zu verweilen, ohne den anderen zu hemmen. Wenn wir z. B. an das Pferd des Marcus Aurelius denken, wie es in Wirklichkeit einherschreitet, wenn wir an die nächsten Stellungen denken (oder noch mehr: sie körperlich fühlen), die die Beine des Pferdes und der Arm des Reiters einnehmen werden, werden wir abgezogen von der vollen inneren Verwirklichung des Kräftespiels der Linien und Flächen, das die Gesamterscheinung von Pferd und Reiter ausmacht, wie sie

sind, und umgekehrt, wenn wir ganz darin aufgehen, diesem Spiel der Linien und Flächen zu folgen (ich gebrauche absichtlich dieses Verbum, um damit auszudrücken, daß unsere Aufmerksamkeit sich die Zeit nimmt, von Punkt zu Punkt fortzuschreiten), dann ist die innere Verwirklichung der Handlung, deren Vorstellung erweckt werden soll, oder mit anderen Worten das (in der Vorstellung sich vollziehende) Fortschreiten zu den nächsten Momenten dadurch erschwert. Ich habe in der *Revue Philosophique* zahlreiche Auszüge aus meinen Galerietagebüchern gegeben, wo ich erstens die Schwierigkeit verzeichnete, die ich häufig empfand, zu entscheiden, ob eine gute Antike schreitet oder still steht (man vergleiche Taines Bemerkung, daß eine Antike nichts tut, sondern lediglich in Schönheit existiert), zweitens die beunruhigende Aufdringlichkeit oder Plötzlichkeit der Gebärde von gemalten oder gemeißelten Figuren, deren Linien nicht zu einer genügend einheitlichen Struktur zusammengehen, so daß ich ein unangenehmes Gefühl hatte: »Nun ist er immer noch dabei! Warum tut er nicht irgend etwas anderes?« Dies Gefühl entsprang dem Umstande, daß meine motorische Phantasie zuerst erregt und dann enttäuscht worden war. (Man vergleiche die allgemeine Meinung, die durch Lessing formuliert worden ist, daß die Malerei und die Skulptur nicht plötzliche, flüchtige oder heftige Bewegungen zu ihrem Gegenstande nehmen sollten, eine Ansicht, die der Laokoon selbst Lügen straft, der eine Darstellung von Bewegung bietet, die so plötzlich, flüchtig und heftig ist, wie man sie nur auswählen kann, aber in einem sorgfältig ausgearbeiteten formalen Zusammenhang, welcher die Aufmerksamkeit zwingt, darauf zu verweilen und zu denselben Punkten zurückzukehren', wodurch ein völlig ruhiger ästhetischer Eindruck zustande kommt.)

Ich habe den Unterschied sehr ausführlich hervorgehoben, der besteht zwischen den motorischen Vorstellungen (Einfühlung) und den Muskelspannungen (innere Nachahmung), die hervorgerufen werden 1. durch die Anregung von Veränderung des Ortes oder der Stellung, die jeder objektiven Bewegung in dargestellten Dingen anhaftet, und 2. durch die Anregung von motorisch-dynamischen Zuständen, die die Begleiterscheinung der Apperzeption bewegungsloser Figuren bilden und die ihren Ursprung darin haben, daß unsere Aufmerksamkeit in den Tätigkeiten des Messens und Vergleichens sich über sie hin bewegt. Mit anderen Worten: es ist der Unterschied (den die Antwort auf meinen Fragebogen ebenso wie meine persönliche Erfahrung aufdeckt) zwischen dramatischer Nachahmung und dem Prozeß, der in dem Aufsatz »*Beauty and Ugliness*« höchst unglücklich als *mimicry of shape and pattern* bezeichnet worden ist, und ich

habe ihn deshalb so betont, weil der genannte Prozeß die einzige Art von innerer Nachahmung ist, auf die in jenem Aufsatz Bezug genommen worden ist, und auch weil die Verkennung des Unterschiedes zwischen den beiden Prozessen nicht nur Ästhetiker von dem Problem abgelenkt hat, warum manche Formen (unabhängig von dem, was sie darstellen) gefallen und schön genannt werden und andere Formen mißfallen und häßlich genannt werden, sondern auch dazu beigetragen hat, dieses zentrale ästhetische Problem mit dem untergeordneten Problem zu verquicken, wie es möglich ist, tote Formen mit der vollendeten Fähigkeit auszustatten, Dinge oder Handlungen, die außerhalb ihrer selbst liegen, darzustellen oder zu suggerieren, und so die Spekulation zu der irrigen Erklärung der »lebensteigernden« Kräfte der künstlerischen Form verleitet hat.

Ich will diese Verwechslung erläutern an der Hand der Schriften von B. Berenson, die ich lieber als andere dazu wähle, weil Berensons Werke — abgesehen davon, daß der Verfasser eine unvergleichliche ästhetische Erfahrung und Scharfsinn besitzt und infolgedessen mit weit größerer Autorität sprechen darf als selbst die hervorragendsten Psychologen — eins der frühesten, unabhängigsten und daher unverfälschtesten und wichtigsten Zeugnisse für das Vorhandensein von motorischen Vorgängen in Verbindung mit ästhetischen Erscheinungen enthalten; zudem ist sein Buch »*Florentine Painters*« [1]), in dem er zuerst seine Theorie der »Tastwerte« aufstellte, höchst wahrscheinlich ohne Kenntnis meiner Arbeit über »Schönheit und Häßlichkeit« geschrieben worden — die ebenso ohne Kenntnis seiner Theorien geschrieben worden ist — und auch allem Anschein nach ohne Kenntnis der verwandten Ideen von Lipps und Groos.

Ich muß vorausschicken, daß in den folgenden Zitaten das Wort Tastsinn in der Bedeutung von Muskelsinn gebraucht zu sein scheint, und gelegentlich auch im Zusammenhang mit der Verwirklichung der dritten Dimension in der Bedeutung von Ortsveränderungssinn mit Bezug auf den ganzen Körper oder einen Teil des Körpers.

»Die florentinischen Maler der Renaissance« S. 13/14: »Weiterhin weckt die Anregung unserer Tastvorstellung unser Bewußtsein von der Wichtigkeit des Tastsinns in unserer psychischen und geistigen

---

[1]) Bernhard Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance. With an index to their works. New York and London* 1896. Im folgenden zitiert nach der deutschen Ausgabe: »Die florentinischen Maler der Renaissance. Mit einem Index zu ihren Werken.« Autorisierte Übersetzung aus dem Englischen von Otto Dammann. Oppeln und Leipzig 1898. — Berenson ist auf denselben Gegenstand in seinem Buch »*Lombard Painters*« zurückgekommen, aber ohne Erwähnung von Hand- und Fingerempfindungen.



Betätigung und gibt uns so wiederum ein erhöhtes Kapazitätsgefühl, indem sie uns fühlen macht, daß wir besser fürs Leben ausgerüstet sind, als wir zu sein vermeinten.«

S. 16/17: »Unsere Augen haben kaum Zeit gehabt, einen Blick darauf zu werfen,« — es handelt sich um eine Madonna von Giotto — »so empfinden wir alles auch schon als völlig wirklich — den Thron, der einen wirklichen Raum einnimmt, die Jungfrau, die in zufriedenstellender Weise darauf sitzt, die Engel, die in Reihen darum gruppiert sind. Unsere Tastvorstellung fühlt sich sofort zu spielen angeregt. Unsere Handflächen und Finger begleiten unsere Augen viel rascher als beim Vorhandensein wirklicher Gegenstände, indem die Empfindungen mit den verschiedenen dargestellten Projektionen, wie des Gesichts, des Rumpfes, der Kniee, beständig wechseln ...«

S. 35: »So staubzerfressen und verfallen seine« — Masaccios — »Fresken in der Kapelle Brancacci jetzt auch sein mögen, ich sehe sie niemals ohne die stärkste Anreizung meines Tastbewußtseins. Ich fühle, daß ich jede einzelne Figur berühren könnte, daß sie meiner Berührung einen bestimmten Widerstand leisten würde, daß ich viel Anstrengung aufzuwenden hätte, sie von der Stelle zu rücken, daß ich rund um sie herumgehen könnte.«

S. 42: »Das Wesentliche bei der Malerei, namentlich der Figurenmalerei, ist, wie wir übereinkamen, die Wiedergabe der Taktilwerte der dargestellten Formen, weil hierdurch, und hierdurch allein, die Kunst uns Formen besser als wirklich empfinden lassen kann, als wir das im Leben selbst tun.«

S. 101: »Wir stellen uns Gegenstände vor, wenn wir sie vollkommen im Inhalte unserer eigenen Zustände, unserer eigenen Gefühle umsetzen. So augenscheinlich wahr ist dies, daß selbst die wenigst poetisch Veranlagten unter uns, weil wir die Bewegung des Eisenbahnzuges ... scharf vorstellen, von ihm sagen: er geht oder er fährt, anstatt er rollt auf seinen Rädern ... Je mehr menschliche Attribute wir ihm« — dem Dinge — »beilegen, je weniger wir es schlechthin kennen, je mehr wir es vorstellen, um so mehr nähert es sich dem Kunstwerk.«

S. 104: »... denn hier allein« — bei der Nacktheit — »können wir jene Straffheit des Muskels und jene Spannungen und Lockerungen und Reibungen der Haut aufmerksam verfolgen, welche, in ähnliche Spannungen an unserer eigenen Person übertragen, uns Bewegung als völlig wirklich vorstellen lassen [1].«

[1] Vgl. Wölfflin, Klassische Kunst (1899) S. 250 und 254. Herr Prof. Wölfflin war so freundlich, eine Anfrage von mir zu beantworten bezüglich des genauen

S. 84/85: »Diejenigen unter uns, die sich beim Kunstwerk um nichts weiter kümmern, als was es darstellt, werden von seinen« — Botticellis — »unabgenutzten Typen und seinem zuckenden Gefühl entweder mächtig angezogen oder abgestoßen; aber sind wir von der Art, daß wir eine leicht reizbare Tast- und Bewegungsvorstellung besitzen, so empfinden wir einen Genuß an Botticelli, den wenige wenn überhaupt andere Künstler uns zu gewähren vermögen.« — S. 87: »Was das Haar anlangt, so stelle man sich Formen vor, die das höchste Leben der Linie, wie man es in den Konturen lodernder Flammen sehen kann ... besitzen ...« — S. 88: »Nehmen wir ... die Linien, welche die Bewegungen des wallenden Haares, der flatternden Gewänder, der tanzenden Wellen in der ‚Geburt der Venus' wiedergeben — nehmen wir diese Linien allein mit all ihrer Kraft, unsere Bewegungsvorstellung zu reizen, und was haben wir? Reine, abstrakte, mit irgend welcher beliebigen Darstellung nicht verbundene Bewegungswerte.« — S. 89: »Man stelle sich eine Kunst vor, die gänzlich aus diesen Quintessenzen von Bewegungswerten besteht ...« — S. 89/90: »... Taktilwerte wurden« — bei Botticelli — »in Bewegungswerte umgesetzt, und aus demselben Grunde — um die Ablenkung des Auges nach innen zu verhindern und demselben zu verstatten, daß es sich dem Rhythmus der Linie widme — wurden die Hintergründe entweder ganz unterdrückt oder so einfach wie möglich gehalten.«

In diesen Zitaten scheinen mir Hinweise auf zwei ganz verschiedene Dinge zu liegen, nämlich 1. auf sichtbare Gestalten, welche Bewegungen der dargestellten Gegenstände nahelegen und in dem Betrachter Gefühle oder Empfindungen von Spannung hervorrufen, wie er sie haben würde, wenn er jene Bewegungen selbst machte; und 2. auf sichtbare Gestalten, bestehend aus Linien und Kombinationen von Linien, die in dem Betrachter Gefühle einer Bewegung erwecken, die »abstrakt, mit irgend welcher beliebigen Darstellung nicht verbunden« ist, einer Bewegung, der Berenson in dem nächsten Satze die formale, die ästhetische Qualität des Rhythmus der Linie beilegt. Ja die abstrakte, nicht-repräsentative Qualität dieser Bewegung (die den Rhythmus der Linie hervorbringt) wird noch unzweideutiger gemacht durch die Bemerkung, daß die Hintergründe gänzlich unterdrückt oder so einfach wie möglich gehalten wurden, damit der Betrachter sich dem Rhythmus der Linie widmen könne,

— sei es physischen oder psychischen — Sinnes, in dem diese Sätze gemeint sind: »Bei den Innervationen, die die Zeichnung Michelangelos hervorruft, denke ich allerdings an physische Vorgänge, wenn auch die Wirkung nicht immer so stark sein mag.«



das heißt also, daß zu diesem Behufe der Vorstellung der Bewegung des dargestellten Dinges im wirklichen Raum ein großer Teil eben der dritten Dimension versagt wurde, ohne welche die Bewegung von dargestellten Gegenständen nicht völlig innerlich verwirklicht werden kann. Dieser Übergang von dem Interesse an dargestellter oder suggerierter Bewegung zu dem Interesse an der Bewegung (natürlich auch Rhythmus), die wir bewegungslosen und körperlosen Linien und Formen beilegen, verbirgt sich unter dem Ausdruck »Umsetzung von Taktilwerten in Bewegungswerte«.

Ich will noch ein anderes Zitat hinzufügen, welches erstens ein weiteres Zeugnis zugunsten der motorischen Prozesse und der inneren Nachahmung liefert und zweitens zeigen soll, wie diese Verwechslung Berenson genötigt hat, den ästhetischen Genuß zu erklären aus dem erleichterten Nachdenken über Umstände, die mit dem dargestellten Gegenstande zusammenhängen, — mit dem dargestellten Gegenstande im Unterschiede von der sichtbaren Form, durch die er dargestellt (oder suggeriert) wird. Es wird sich zeigen, daß dieselbe Verwechslung ihn verleitete, das, was ich das zentrale ästhetische Problem nenne, zu übersehen oder zu umgehen, nämlich das Problem der Bevorzugung oder Abneigung gegenüber sichtbaren Formen ganz unabhängig von irgend einem Objekt oder irgend einer Handlung, die sie suggerieren oder — wie bei dekorativen Mustern in der Architektur — nicht suggerieren können.

»Ich sehe,« sagt Berenson (»Die florentinischen Maler der Renaissance« S. 60/61), »... wie zwei Männer miteinander ringen, aber wofern meine Netzhauteindrücke nicht unmittelbar in Bilder von Druck und Spannung in meinen Muskeln, von Widerstand gegen mein Gewicht, von Tastempfindung über meinen ganzen Körper hin umgesetzt werden, so bedeutet das für mich weiter keine lebhafte Erfahrung ... Obwohl ein Ringkampf in der Tat manche echt künstlerische Elemente enthalten kann, so kann doch unser Genuß daran nie ganz künstlerisch sein; wir werden verhindert, ihn völlig deutlich vorzustellen, nicht nur durch unser dramatisches Interesse am Spiel, sondern auch ... durch die Aufeinanderfolge von Bewegungen, die zu schnell für uns sind, als daß wir jede vollständig deutlich vorstellen könnten, und zu ermüdend, selbst wenn sie deutlich vorstellbar wären. Wenn sich nun ein Weg finden ließe, uns die deutliche Vorstellung von Bewegung ohne das Verwirrende und Ermüdende der Wirklichkeit zu geben, so würden wir von den Ringern mehr haben, als sie selbst uns geben können — die Erhöhung der Vitalität, die sich jedesmal bei uns einstellt, wenn wir scharf das Leben vorstellen, so wie es die Wirklichkeit selbst uns geben würde, plus der

größeren Wirksamkeit der Erhöhung, die durch klarere, intensivere, weniger ermüdende Vorstellung zuwege gebracht ist. Das ist genau, was der Künstler, der in der Darstellung von Bewegung Glück hat, leistet: indem er sie uns deutlich empfinden läßt, so wie wir das niemals in der Wirklichkeit können, gibt er uns ein erhöhtes Kapazitätsgefühl...« — S. 62/63: »In Worten, die uns schon vertraut sind, er extrahiert die Signifikanz von Bewegungen, just so wie bei Darstellung von Taktilwerten der Künstler die körperliche Signifikanz der Objekte extrahiert ... Er packt seinen Feind jetzt, sage ich von meinem Ringer. Welch Vergnügen, fähig zu sein, in meinen eigenen Muskeln, an meiner eigenen Brust, mit meinen eigenen Armen und Beinen das Leben deutlich zu empfinden, das in ihm ist, während er da seine äußerste Anstrengung macht! Welch Vergnügen, während ich von der Darstellung wegsehe, in derselben Weise lebhaft zu empfinden, wie nach dem Kampfe seine Muskeln erschlaffen und wie Ruhe gleich einem erfrischenden Strome durch seine Nerven rieselt!«

In derselben Weise, in der Hildebrand und sein Schüler Cornelius die Schönheit der Form identifizieren mit der leichten und befriedigenden Suggestion von körperlichen Eigenschaften und Möglichkeiten der Ortsveränderung des dargestellten Objekts, so erklärt Berenson hier unser Vergnügen an einer Anordnung von sichtbaren Formen (Pollailos Herakles und Antaeus) durch die gesteigerte Leichtigkeit, mit der unsere Aufmerksamkeit von jenen sichtbaren Formen abschweift zu der Verwirklichung einer dramatischen Handlung und aufeinanderfolgender Momente (selbst der Ruhe nach dem Kampf!), die unserer Apperzeption vollständig verschiedene sichtbare Formen darbieten müssen, ganz als wenn wir das Vergnügen, das uns durch ein Gemälde geboten wird, mit seiner Fähigkeit identifizierten, den Ausgangspunkt für eine kinematographische Vorführung zu bilden.

Damit hoffe ich den Unterschied zwischen dramatischer Nachahmung als solcher und jenen angefangenen oder zu Ende geführten Bewegungen[1]), auf die wir in »*Beauty and Ugliness*« hinwiesen, hinlänglich verdeutlicht zu haben. Dieser Unterschied ist schwer festzuhalten, wie sich selbst bei einem so scharfsinnigen Forscher wie

[1]) Diese Bewegungen meinten wir überall, wo wir in »*Beauty and Ugliness*« das so verhängnisvoll irreführende Wort »nachahmen« *(miming)* anwendeten auf das Emporheben und Niederdrücken, das Grundfassen, das Im-Gleichgewicht-sein der symmetrischen Seiten der bloßen Formen in der Keramik und in der Innen- und Außenarchitektur, und wo wir nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch das kaum weniger irreführende Wort »folgen« auf die »Linienbewegungen« in Gemälden anwandten.

Groos zeigt, und ich fürchte, daß ich mir selbst gelegentlich in »*Beauty and Ugliness*« nicht klar war über das »Nachahmen der Gebärde« einer Statue, da ich auf der Grundlage der Experimente meiner Mitarbeiterin geschrieben habe, daß »wir uns auf eine sich neigende Figur wie die mediceische Venus nicht befriedigend einstellen können, wenn wir kerzengrade und mit gespannten Muskeln davor stehen, ebensowenig wie auf eine aufgerichtete Figur in straffer Haltung wie den Apoxyomenos, wenn wir gekrümmt und mit schlaffen Muskeln davor stehen.« Die Beobachtungen an mir selbst, die in meinem Galerietagebuch enthalten sind, haben mich überzeugt (wie ich bereits erwähnt und in der *Revue Philosophique*[1]) veröffentlicht habe), daß die innere Verwirklichung der Handlung oder Gebärde des in einem Kunstwerk dargestellten menschlichen Wesens, mag diese innere Verwirklichung von körperlichen Spannungen begleitet sein oder nicht, im umgekehrten Verhältnis steht zu der Verwirklichung der Bewegungen, die den Linien und Formen dieses Kunstwerks beigelegt werden, auch wieder gleichgültig, ob diese Verwirklichung von körperlichen Spannungen begleitet ist oder nicht. Das, was ich bezeichnen muß als die Auffassung der sichtbaren Formen im Sinne menschlicher Fortbewegungstätigkeit, Gebärdensprache und solcher Vorgänge im Menschen, die (man vergleiche den Kinematographen) eine Aufeinanderfolge von verschiedenen Anblicken hervorbringen, ist bei mir nur dann häufig, wenn (infolge von künstlerischer Minderwertigkeit, Verstümmelung oder falscher Wiederherstellung bei Antiken) ein Mangel an bestimmter und einheitlicher »Linienbewegung« vorhanden ist, oder sonst, bevor ich Zeit gehabt habe, mich in Linienbewegungen eines solchen Schemas und solcher Gattung zu vertiefen und noch mit der ersten Frage beschäftigt bin, die bei jedem neuen Akte von Gesichtsapperzeption auftaucht: was ist das für ein Ding, dessen Gestalt ich jetzt sehe? oder: was für ein Ding stellt diese Gestalt dar, oder an welche erinnert sie durch Ähnlichkeit?

Es sei daran erinnert, daß einige von den Antworten auf meinen Fragebogen von Tendenzen sprachen, eine gespannte oder schlaffe Haltung anzunehmen, je nachdem die »Pose« der Statue straff oder schlaff wäre, und unabhängig von jeder Tendenz, ihre dargestellte Haltung nachzuahmen. Diese Beobachtung ist mir in der Unterhaltung durch einen der bedeutendsten Schriftsteller, die über die Gesetze der Skulptur gehandelt haben, bestätigt worden. Und auf eine solche Übereinstimmung unserer eigenen körperlichen Spannungen (seien sie bestimmt lokalisiert oder nicht) mit den dynamischen An-

[1]) Bd. LIX, Jan.-Febr. 1905: *Essai d'esthétique empirique.*

regungen der Gestalt einer Statue beschränken wir jetzt unsere Bemerkung (»*Beauty and Ugliness*« S. 677): »Wenn wir unsere Muskeln in Nachahmung der Gespanntheit oder Schlaffheit der Haltung der Statue einstellen, wird die Statue eine Realität für uns.«

Um jede Zweideutigkeit zu vermeiden, die sich in diesen Worten noch verbergen könnte oder die durch die vielleicht mangelhafte Ausdrucksweise von »*Beauty and Ugliness*« nahegelegt wäre, habe ich von meiner Mitarbeiterin eine Zusammenstellung der experimentellen Selbstbeobachtungen erhalten, die sie vor und nach der Abfassung unserer gemeinsamen Arbeit angestellt und in die folgenden, an andere gerichteten Fragen gefaßt hat.

1. Wenn Sie ein gutes Kunstwerk betrachten, sehen Sie es dann nur mit Ihren Augen und Ihrem Verstande, oder sind Sie sich, nachdem Sie es einige Augenblicke angesehen haben, eines Wunsches bewußt, es in sich aufzunehmen, indem Sie durch Anpassungen Ihres Körpers seinen Formen folgen?
2. Wenn das letztere der Fall ist: was für Anpassungen Ihres Körpers sind Sie sich bewußt vorzunehmen?
3. Wenn Sie sitzen, um ein Kunstwerk anzusehen, finden Sie dann, daß Sie es mit geringerer Befriedigung sehen, als wenn Sie aufstehen?
4. Wenn Sie es vorziehen, aufzustehen, um die Statue oder das Denkmal anzusehen, sind Sie sich dann bewußt, Ihr Gewicht von einem Fuß auf den anderen zu verschieben, während Sie den Gegenstand betrachten? Oder stehen Sie während der ganzen Zeit fest auf beiden Füßen?
5. Fühlen Sie die Bewegungen einer antiken Statue als menschliche Bewegung, die Sie in Ihrem eigenen Körper wiederholen möchten, oder als irgend eine andere Art von Bewegung?
6. Wenn das letztere der Fall ist: was für eine Art von Bewegung?

Diese Worte lassen, glaube ich, keinen Zweifel hinsichtlich der Natur der motorischen Prozesse und Muskelempfindungen, von denen meine Mitarbeiterin in »*Beauty and Ugliness*« sprach. Sie sind ihrer Natur nach nicht dramatische Nachahmung, sondern das, was Lipps — seinerseits rein psychologisch — in seiner Raumästhetik unter der Bezeichnung »ästhetische Einfühlung« oder dynamische Interpretation von Formen beschrieben hat. Ob solche motorischen Prozesse wirklich in unserer ästhetischen Erfahrung zu entdecken sind, ob solche Muskelempfindungen zufällig während der ästhetischen Apperzeption auf die Oberfläche unseres Bewußtseins steigen, oder ob sie in seinen dunklen Unterströmungen durch geschulte Selbstbeobachtung entdeckt

werden können, das ist eine Frage, über die erst nach Beantwortung der oben aufgeworfenen Fragen eine Klarheit geschafft werden kann an der es bisher noch fehlt. Inzwischen bin ich dank der Hilfsbereitschaft von Groos imstande, meinen Lesern das persönliche Zeugnis dieses Gelehrten vorzulegen. Im folgenden gebe ich meine Fragen mit seinen Antworten.

Fragen der Verfasserin an K. Groos.

1. Ist innere Nachahmung in Ihrer Erfahrung immer oder irgendwann begleitet
   a) von Empfindungen, die in Ihrem Körper lokalisiert sind, oder
   b) von wirklichen Bewegungen, Wechsel der Stellung, Verlegung des Gleichgewichts von einem Fuß auf den anderen oder von Bewegungen der Hände?
2. Oder ist innere Nachahmung lediglich ein unbestimmter körperlicher Zustand, der nicht lokalisierbar ist und sich nicht äußerlich manifestiert? Oder ist sie ein rein »geistiger« Zustand?
3. Ist innere Nachahmung überhaupt ein dramatisches Nachahmen?
   Zum Beispiel:
   A. Haben Sie das Gefühl (sei es mit oder ohne Lokalisation), als möchten Sie sich in die Haltung einer gemalten Figur oder einer Statue versetzen, oder
   B. folgt das Tätigkeitsgefühl (sei es lokalisiert oder nicht) lieber den Linien, dem architektonischen Aufbau einer Figur oder Gruppe?
4. Haben Sie jemals beobachtet, ob Sie die Handlung (die dramatische Handlung, die dargestellte Handlung) mehr in minderwertigen oder schlecht wiederhergestellten Statuen oder in »Meisterwerken« fühlen [1])?
   Ich spreche jetzt nicht davon, daß jemand den Linien folgt und ihre dynamische Qualität fühlt, sondern von einer Nachahmung der Handlung, die, wie angenommen werden möge, von einer Figur ausgeführt wird. Sehen Sie eine sitzende Figur besser, wenn Sie selbst sitzen, eine sich aufrichtende Figur besser, wenn Sie sich selbst aufrichten? Läßt der Anblick des »sterbenden Fechters« in Ihnen den Wunsch entstehen, nicht aufrecht zu stehen?

[1]) Ich brauche kaum hinzuzufügen, wie dankbar ich wäre für andere Antworten auf diese Fragen und auf die vorhergehenden von C. A.-Th.

Antworten von K. Groos.

1. Immer »Empfindungen, die in meinem Körper lokalisiert sind«. Und zwar hauptsächlich Augen- und Atembewegungen; eventuell auch Innervationen der Gesichts- und Nackenmuskulatur. Manchmal wohl auch die Muskulatur des Oberkörpers, besonders Rumpfes. — Beine wohl nur beim Takt der Musik.
2. Wie weit sich dies alles »äußerlich manifestiert«, vermag ich nicht zu sagen. Jedenfalls ist mein eigenes inneres Miterleben niemals »rein geistig«. Genauer: ich glaube, daß bei mir selbst immer eine tatsächliche »kinästhetische Nacherzeugung« vorhanden ist, nicht nur deren Reproduktion, wenn ich »mitgerissen« werde.
3. Zu diesem Unterschied wäre zu vergleichen R. Vischer, »Das optische Formgefühl«.

   A. Es stimmt mit dem zu Nr. 1 Gesagten überein, daß mein »inneres Nachahmen«, was die Körperhaltungen betrifft, sich ganz besonders auf Kopf, Hals und Oberkörper der dargestellten Figur bezieht. Oder genauer gesagt: jetzt, indem ich meine Erinnerungen prüfe, fallen mir solche Teile dargestellter Figuren in erster Linie ein. Ich habe dabei nicht »Lust«, die Haltungen der betreffenden Figur anzunehmen, sondern ich finde einfach, daß ich es in ganz schwachen Andeutungen tue.

   B. Viel wichtiger als diese Andeutungen von Nachahmung der Haltung ist für mich die Nacherzeugung der gesehenen Formen durch Augenbewegung und Sprechapparat inklusive Atmung. Hier bei der Atemführung liegt für mich die Beziehung zwischen dem Genuß der bildenden Kunst und der Musik. — Dabei interessiert mich im Gemälde nicht nur die Einzelfigur, sondern der Zusammenhang der Linien im Aufbau des Ganzen.
4. Ich erkläre mir es aus dem eben Gesagten, daß ich hier das von Ihrem Mitarbeiter geschilderte Verhalten nicht an mir bestätigen kann. Die Haltung des sterbenden Galliers lockt mich nicht aus der eigenen aufrechten Haltung heraus, weil ich hauptsächlich mit Augen- und Atembewegungen »nachahme«. — Immerhin habe ich beim absichtlichen Versuch schon wiederholt die Erfahrung gemacht, daß eine nachahmende Andeutung der dargestellten Haltungen durch meinen eigenen Körper — wenigstens dann, wenn es sich um Kopf und Oberkörper handelt — geeignet ist, mich dem ästhetischen Genießen anzunähern, so daß ich ein wenig »gepackt« werde, was ja sonst beim willkürlichen Versuch ziemlich schwer fällt.



Mein intensives ästhetisches Genießen ist selten dem »jubelnden Entzücktsein« verwandt. Es ist auch nicht eine »heitere Ruhe«, sondern ein Ergriffensein, das etwas von Beklemmung und etwas von Rührung an sich hat. In der Musik wirkt das Adagio am meisten auf mich, in den anderen Künsten das, was dem Adagio entspricht, alles Getragene, Stille, Friedliche, Gedämpfte.

Ich glaube durchaus nicht, daß alle realen Gemütsbewegungen während des ästhetischen Genießens Emotionen des Miterlebens oder der inneren Nachahmung sind. Was ich in meinem letzten Aufsatz sage, bezieht sich nur auf diese besonderen Zustände, die manche Personen möglicherweise gar nicht aus eigener Erfahrung kennen und die auch bei mir nur in Fällen intensiven, von kritischer Haltung freien Genießens (daher, je mehr ich älter und reflektierender werde, desto seltener) vorkommen. Der schönen Natur gegenüber habe ich sie vielleicht am häufigsten.

Indem ich es den Beobachtungen und Experimenten anderer überlasse, diese Tatsachenfrage zu entscheiden, möchte ich untersuchen, wie solche Erscheinungen der inneren Nachahmung, die bereits zutage gefördert worden sind, zu deuten sind.

Aber zuvor muß ich noch auf den dritten Teil meines Gegenstandes eingehen: die Frage der organischen Begleiterscheinungen oder der Resonanz der ästhetischen Apperzeption von sichtbaren Formen, mit anderen Worten auf jene Anwendung der Lange-Jamesschen Theorie, die die ästhetische Emotion — des Gefallens sowohl wie des Mißfallens — einer Formwahrnehmung zuschreibt, die »eine aktive Beteiligung der wichtigsten Organe des physischen Lebens und somit auch eine beständige Veränderung in den Lebensvorgängen in sich schließt, welche eine strenge Regulierung zugunsten des Gesamtorganismus erfordert« (»*Beauty and Ugliness*« S. 545).

Ich habe bereits bemerkt (S. 160), daß infolge der mangelhaften Redaktion meines *Questionnaire sur l'Élément Moteur* die Ergebnisse, die ich über das erhielt, was ich »Einfühlung als solche« nennen muß, nämlich die Übertragung von Bewegungen und Tätigkeitsformen auf bewegungslose Gegenstände und Gestalten, viel von ihrem Wert verloren haben. Denn die Antworten bezogen sich nicht bloß auf die Frage, ob gewisse allgemeine Ausdrücke wie »*lignes qui s'élancent*« als bloß konventionell oder einer gewissen buchstäblichen Realität entsprechend aufzufassen seien, sondern auch auf andere Fragen, die unter dieselbe Überschrift gebracht waren, da sie sich mit der Sprache und der Metapher beschäftigten, die aber in Wirklichkeit ganz anderer

Art waren, sobald sie vom Gesichtspunkt einer Untersuchung über Einfühlung als solche beurteilt wurden. Diese Fragen lauteten:

»Sind Sie sich, wenn sie vor Gemälden und wirklichen Landschaften stehen, die Ihnen gefallen, der Empfindungen bewußt, die wir als organisches Wohlbefinden bezeichnen, die manchmal unbestimmt, manchmal in der Gegend der Herz- und Atemtätigkeit und im Kopfe (nicht in den Augenmuskeln) lokalisiert sind? ... Scheint etwas in Ihnen den eine Tätigkeit (Bewegung) ausdrückenden Worten zu entsprechen, die auf unbewegte Gegenstände angewendet werden? Und was die komplexeren und schon affektiven Zustände betrifft: verbinden Sie einen irgendwie buchstäblichen Sinn mit den Worten: *‚une voûte qui écrase l'âme‘ — ‚les arceaux gothiques qui donnent l'essor à l'imagination‘ — ‚une coupole sous laquelle on respire à l'aise, on se sent la poitrine gonfler‘ — ‚un paysage peint (ou effectif) qui nous fait le cœur léger, qui nous délivre du poids des soucis, qui accélère ou régularise le rythme de la vie‘?* Scheinen Ihnen diese Ausdrücke rein konventionelle Formen ohne innere Wahrheit, oder scheinen Sie Ihnen auf physiologische Zustände hinzuweisen, von denen Sie bei Ihren ästhetischen Erfahrungen ein unbestimmtes Bewußtsein haben?«

Von den 22 bejahenden Antworten hinsichtlich der buchstäblichen Natur der Einfühlungsausdrücke, die in meinem Fragebogen ungeordnet aufgeführt waren, enthalten 10 Antworten den erläuternden Zusatz, daß »etwas in einem antwortet«, oder daß »etwas Körperliches, Physiologisches« im Spiele ist, oder daß »dynamische Empfindungen« vorhanden sind.

Die Antworten auf meinen Fragebogen liefern noch anderes Beweismaterial für diesen Teil des Gegenstandes, der die Lange-Jamessche Theorie betrifft.

Auf die Frage, ob Anordnungen von Linien und Flächen in Gemälden, in der Natur und in der Architektur organisches Wohlbefinden (*bien-être*) oder Mißbehagen (*malaise*) hervorrufen, geben 9 keine Antwort, 6 antworten mit Nein, und die übrigen stimmen in verschiedener Weise zu: 2 beschränken die Erscheinung auf den Anblick der Natur, 1 führt die Architektur besonders an, 2 sprechen von einer Empfindung von organischer Geruhsamkeit, 1 spricht von »erhöhtem Lebensgefühl«, 1 antwortet: »in hohem Grade physisch«, 2 fügen hinzu: »nicht lokalisiert«, 4 erwähnen mit dem Herzen oder der Atmung zusammenhängende Empfindungen, 1 spricht von einer Muskelempfindung des Aufhebens und 1 von schönen Formen, die den Betrachter zu liebkosen scheinen.

Aber das Thema der körperlichen Begleit- oder Folgeerscheinungen

der ästhetischen Apperzeption wird weiter erläutert durch ein negatives Zeugnis. In meinem Fragebogen heißt es (Frage 13): »Werden Sie durch physische Depression, Ermüdung und Indisposition mit Unbehagen oder Unruhe an dem vollen Genuß eines Kunstwerkes verhindert? Oder vermag sein Anblick mehr oder weniger deutlich Ihren Zustand des Mißbehagens für den Augenblick zurücktreten zu lassen?«

Auf diese Frage gaben 18 von den 45 Versuchspersonen keine Antwort. 2 — beides Geistliche, die vorher jede Scheidung zwischen dem Interesse an der künstlerischen Form und der subjektiven oder moralischen Wirkung des Kunstwerkes in Abrede gestellt hatten — antworten, daß nur die moralische und intellektuelle Befriedigung über Ermüdung oder leisen Schmerz die Oberhand gewinnen kann; 11 Personen antworten, daß Ermüdung und Depression dem künstlerischen Genuß im Wege stehen; 11, daß es auf den Grad der vorhergehenden Ermüdung oder des vorhergehenden Unbehagens ankommt. Nur 3 antworten, daß die Anwesenheit schöner Dinge »immer stärkend« ist (einer fügt hinzu: »wofern man nicht todkrank ist«). Einer macht es zu einer Frage der Neuheit, die als Anreiz tätig sei, und 3, zu denen ich selbst gehöre, bemerken, daß ein anfänglicher Widerwille auf Grund physischer Depression bisweilen durch eine Anstrengung überwunden werden kann. Diese letzteren Gruppen liefern gleichzeitig Beispiele für die allgemein herrschende Verwechslung zwischen der (teilweisen oder gänzlichen) Verhinderung des künstlerischen Genusses beziehungsweise der auf das Werk gerichteten Aufmerksamkeit durch physische Depression oder Unbehagen und der physisch kräftigenden Wirkung solchen Genusses, sobald er einmal erweckt worden ist.

Für das Vorhandensein von körperlichen Bedingungen, die dem ästhetischen Genuß hinderlich sind, kann von denen, die die Lange-Jamessche Theorie unabhängig von der Ästhetik anerkennen (wie Groos, wenn ich ihn richtig verstehe, in seiner letzten Veröffentlichung), noch ein anderer indirekter Beweis beigebracht werden: 5 oder 6 meiner Personen antworten bejahend (und mit Einzelheiten, die keinen Zweifel lassen) auf die Frage, ob, nachdem das Gesichtsbild eines Kunstwerkes ihnen aus dem Gedächtnis entschwunden ist, doch seinen Namen noch eine Art emotioneller Hof umgibt und eine leichte Lustempfindung erregt. Nach der Lange-Jamesschen Theorie würde eine solche aufgespeicherte und wiederbelebte Emotion einer Wiederbelebung der körperlichen Verfassung entsprechen, ohne die es (immer nach der Lange-Jamesschen Theorie) keine wirkliche Emotion geben kann.

Solche Gefühle des Wohlbehagens und Unbehagens, hervorgerufen durch Linien und Flächen von Gemälden, Statuen und Werken der Architektur oder Schönheiten der Natur legen in der Tat den Gedanken nahe, daß Linien und Flächen einen direkten Einfluß auf unser Lebensgefühl haben; aber sie erklären nicht im mindesten, warum sie ihn haben sollten. Organisches Wohlbefinden: das Gefühl, daß die Brust sich ausdehnt, daß man wächst und ins Gleichgewicht kommt oder besonders daß man leichter wird — all das sind Begleiterscheinungen jedes plötzlichen oder großen Glückes, welches auch seine Ursache sein mag; aber ihr Vorhandensein erklärt nicht, warum eine Art von sichtbarer Form Glück und Wohlbefinden hervorruft und eine andere Art Unzufriedenheit und Unbehagen, und gerade dieses letztere Problem ist es, das Anstruther-Thomson durch ihre Theorie der »organischen Begleiterscheinungen«, von der in »*Beauty and Ugliness*« des näheren die Rede ist, also durch eine Anwendung der Lange-Jamesschen Theorie auf die Ästhetik zu lösen versucht hat.

Groos beschreibt in dem angeführten Aufsatz dieser Zeitschrift (IV, 2, S. 170,171) ein eigenes Experiment, das er als entscheidend anzusehen scheint. Eine solche Art, den Kopf zu halten und ein- und auszuatmen mag in der Tat charakteristisch sein für ästhetisches Entzücken vermischt mit einem gewissen wehmütigen Gefühl, das sich von dem vergangenen Moment nicht trennen kann, wie es sicherlich für ein anderes Entzücken und eine andere Wehmut ebenso charakteristisch sein kann, die durchaus nicht auf die Besonderheiten von Linien und Formen beschränkt sind; aber eine solche Haltung des Kopfes und ein solches Atmen kann unmöglich den Akt der Apperzeption sichtbarer Formen begleiten (einen Akt des Auskundschaftens mit den Augen, des Messens und Vergleichens) geschweige denn eine Unterscheidung vornehmen zwischen der Apperzeption einer solchen Form, insofern sie Vergnügen gewährt, und der Apperzeption solcher Formen, insofern sie unbefriedigt lassen: eine solche Haltung meines Kopfes oder das Anhalten oder Ausströmenlassen meines Atems ist sicher nicht die Ursache, durch die ich mich angetrieben fühle, die Linien einer Zeichnung zu ändern oder die Ecken und Kurven an einer Pflanzen- oder Möbelgruppe durch andere Anordnung der Teile umzugestalten. Vor allem waren es nicht solche körperlichen Veränderungen und Gefühlsverfassungen, um die es sich in »*Beauty and Ugliness*« handelte und die zur Erklärung beigebracht wurden nicht nur für ästhetischen Genuß, sondern auch für ästhetisches Mißfallen. Bei unserer Anwendung der Lange-Jamesschen Theorie auf das Problem der Differenzierung zwischen schönen und häßlichen sichtbaren Formen beschäftigten wir uns nicht mit körperlichen Begleiterschei-

nungen des Entzückens an Dingen, die bereits als schön anerkannt sind, sondern mit dem, was meine Mitarbeiterin als die (normalen, wenn auch unter normalen Umständen nicht wahrgenommen) körperlichen Begleiterscheinungen der Bewegungen in Anspruch nahm, die mit den Augen und dem Kopfe bei dem Vorgange der Auskundschaftung sichtbarer Formen ausgeführt werden und die durch folgendes Beispiel aus »*Beauty and Ugliness*« (S. 559) belegt werden können: »*adjustments of bilateral breathing, of equilibrium transferred with regularity from one side to the other, tensions of lifting up and pressing downwards, as the eyes move along the symmetrical outline of the jar*«.

Nun ist die Frage: finden solche Anpassungen des Gleichgewichts und Veränderungen in der Atmung regelmäßig statt?

Prüfen wir zuerst die Antworten auf meinen Fragebogen. Eine Person spricht von einer Tendenz, das Kunstwerk in der Phantasie nachzuzeichnen; aber das mag sich auf Spannungen beziehen, die die Vorstellung des Reproduzierens der Linien mit einem Bleistift begleiten, ähnlich den Bewegungen des Zeichnens mit dem Zeigefinger und des Modellierens mit dem Daumen, das wir alle bei Malern oder Bildhauern bemerkt haben, wenn sie sichtbare Gegenstände beschreiben. Mehrere sprechen von »inneren Spannungen«, einer von einer beginnenden Nachahmungsbewegung in Beziehung auf Linien, ein anderer von ganz leichten, unlokalisierbaren Richtungsgefühlen in Beziehung auf Linien und Flächen. Aber nicht einer hat mit Ja geantwortet auf die Frage betreffend die Umlagerung des Gleichgewichts, ebenso wenig habe ich irgend eine Andeutung von Veränderung in der Atmung finden können. Was mich selbst betrifft, so habe ich in 10 Jahren, während derer ich meine Erfahrungen beim Besuch der Galerien niederschrieb, bei mir keine Spur davon bemerkt, daß ich den Linien mit dem Atem, dem Gleichgewicht oder den Muskelempfindungen folgte. Was ich an der Oberfläche meines Bewußtseins (ich habe es absichtlich vermieden, darunter hinabzusteigen) beobachtet habe, sind Erscheinungen der Veränderung der Atmung gewesen, besonders in den Nasenflügeln, deutlich verbunden mit dem Aufwand der Aufmerksamkeit, aber eher im Sinne eines Verstärkungsvorganges als gemäß der Natur der wahrgenommenen Formen, und ähnlich, wie mir scheint, den respiratorischen Veränderungen, die ich bemerke, während ich spreche, denke, schreibe, wo ich meine Aufmerksamkeit in der Tat anderen Dingen schenke als sichtbaren Formen und Linien — respiratorische Veränderungen, die oft, vielleicht immer, von der Wahrnehmung des Herzschlages begleitet sind und allgemein gesprochen von Veränderungen in der Herztätigkeit, denen ich, wie die ärztliche Unter-

suchung gezeigt hat, in krankhafter Weise unterworfen bin. Anderseits lieferte meine Selbstbeobachtung möglicherweise einen negativen Beweis für die respiratorischen, Gleichgewichts- und Muskelerscheinungen, die die Augenbewegungen begleiten sollten, in der Tatsache, daß solche Veränderungen in dem Rhythmus des Herzens bei mir die Wirkung zu haben scheinen, daß ich gewisse sichtbare Formen leichter beobachte als andere (wie ich festgestellt habe, nachdem ich Treppen hinaufgestiegen war), während, wenn das Herzklopfen oder die Herzunregelmäßigkeit sehr stark wird, alle Aufmerksamkeit auf sichtbare Formen ebenso wie alle Aufmerksamkeit auf Gedankengänge, tatsächlich alles regelrechte Ergreifen oder Festhalten mit der Aufmerksamkeit außerordentlich schwierig und manchmal unmöglich wird.

Was ist nun ein solches Ergreifen oder Festhalten mit der Aufmerksamkeit, oder vielmehr warum wenden wir auf eine Wahrnehmung, eine Erinnerung und logische Verknüpfung Worte an, die auf motorische Erfahrungen und sogar Muskelprozesse hinweisen? Und wenn wir fühlen, daß wir halten oder greifen ohne jede Empfindung in den Händen oder Armen (denn ich spreche von nichts, was im geringsten den Empfindungen in den Handflächen und Fingern ähnlich wäre, die Berenson erwähnt), womit fühlen wir dann, daß wir greifen oder halten (besonders festhalten)? Legt dies nicht den Gedanken nahe, daß es ein Element der Muskelspannung gibt, das gemeinsam ist dem Ergreifen mit den Händen und dem Ergreifen — oder wie wir es nennen: »Begreifen« — mit dem Auge oder Geiste, und daß dieses gemeinsame Element eine unlokalisierte Empfindung des Haltens sein kann, des Greifens oder des Aufnehmens in die Atmungsorgane, Empfindungen, die für irgend eine wirkliche Veränderung in unserer Atemführung zeugen? Ist nicht der Atem nach uralter Ausdrucksweise — weit mehr als die Herztätigkeit — mit dem Leben verknüpft? Kurz, steht unsere Gewohnheit, unbelebten Gegenständen, bloßen körperlosen Formen, oft bloßen zweidimensionalen Linienmustern Leben beizulegen, nicht in Zusammenhang mit der Tatsache, daß unsere Aufmerksamkeit auf solche Objekte und Formen von undeutlich oder deutlich lokalisierten Empfindungen begleitet ist, an die wir als die Empfindungen unseres eigenen Lebens zu denken gewohnt sind? In Anbetracht meiner Unfähigkeit, bei mir solche Empfindungen der Atmungsanpassung als Begleiterscheinungen der Wahrnehmung von sichtbaren Formen zu entdecken, möchte ich die Anregung wagen, daß Veränderungen in der Herztätigkeit über alles das Übergewicht haben mit Ausnahme von sehr starken und deutlich lokalisierten körperlichen Empfindungen, und daß Personen, die wie ich Herzempfindungen ungemein unterworfen sind, wahrschein-

lich aufhören, die viel zarteren respiratorischen Empfindungen wahrzunehmen (außer, wie ich sagte, in den Nasenflügeln), ja sogar, daß die respiratorischen Veränderungen bei solchen Personen dazu neigen, unmittelbar in Herzveränderungen umgesetzt zu werden, die das Bewußtsein durch ihre Hartnäckigkeit beherrschen und die einen Faktor jeder ästhetischen Erfahrung — der von den Hypothesen der Einfühlung, der Nachahmung und des Miterlebens gleichermaßen zu sehr vernachlässigt worden ist — steigern: den Faktor des Rhythmus.

Ich stelle diese Vermutung auf, weil meine Galerietagebücher das Vorhandensein einer sehr merkwürdigen Idiosynkrasie bei mir bekunden, die größere oder geringere Lebendigkeit der Wahrnehmung von mannigfaltigen sichtbaren Formen auf Grund des gleichzeitigen Vorhandenseins von mannigfaltigen musikalischen Themen. Da der Bericht über diese Besonderheit in der *Revue Philosophique* (1905, Nr. 1, 2) nicht klar genug gewesen ist, um ein zweifelloses Mißverständnis auf seiten von Groos zu verhindern, so möchte ich mich deutlicher erklären. Die Melodien oder Rhythmen, die gegebenen sichtbaren Formen oder vielmehr ihrer leichten und vollständigen Apperzeption entsprechen, werden nicht, wie Groos dachte, durch den Anblick jener gegebenen Formen in mir hervorgerufen. Sie sind Melodien, die sich zufällig schon in meinem Kopfe befinden, und auch andere Melodien, die ich absichtlich in meinem Geiste habe wiederklingen lassen bis ich eine fand (oft nach vielen Versuchen), die mir meine volle visuelle Aufmerksamkeit zu gestatten oder sogar zu begünstigen schien. Eine große Menge Beobachtungen haben mich ohne eine einzige Ausnahme überzeugt,

1. daß die Melodie, von der ich gerade verfolgt werde und die mit meiner augenblicklichen Verfassung zusammenhängen mag, in keiner Weise geeignet ist, die Apperzeption jedes Kunstwerkes bei jener Gelegenheit zu begünstigen, besonders auch nicht die des Kunstwerkes, mit dessen Betrachtung ich zufällig meinen Tagesrundgang beginne;

2. daß die Melodie, sei sie von mir in die Galerie mitgebracht oder nach vielen Versuchen herausgefunden, die die Betrachtung eines gegebenen Gemäldes oder einer Statue an einem Tage begünstigt oder verhindert, fast unveränderlich die Betrachtung jenes besonderen Gemäldes oder jener Statue bei anderen Gelegenheiten begünstigt oder verhindert, obwohl ich die Tatsache nicht wissen würde, wenn mein Notizbuch sie nicht verzeichnet hätte;

3. daß der »Ausdruck« der Melodie in keinerlei Beziehung steht zu dem »Gegenstand« oder dem »Ausdruck« des Gemäldes oder der

Statue, und daß die Aufmerksamkeit, die begünstigt (oder verhindert) wird, sich ausschließlich mit der sichtbaren Form beschäftigt, d. h. mit den Linien und Flächen oder der allgemeinen Komposition der linearen Formen und der besonderen Qualität — der graphischen Qualität — der Linien, an denen das Auge entlanggleiten kann, mögen diese mit den Umrissen der dargestellten Objekte zusammenfallen oder nicht.

Eine ähnliche Erscheinung ist durch Frau Dr. Krebs-Waser bestätigt worden und, ohne alle methodischen Beobachtungen, bis zu einem gewissen Grade durch meine Mitarbeiterin. Über eine ähnliche Erleichterung der Apperzeption eines gegebenen Gemäldes während der objektiven Vorführung eines gegebenen Musikstückes (auf dem Piano) mit der entsprechenden Verhinderung der Apperzeption eines anderen Gemäldes äußerte sich gelegentlich in meiner Gegenwart ein Maler, der sicher von meinen Beobachtungen über diesen Gegenstand niemals gehört hatte, und der zufällig einer musikalischen Darbietung zugehört hatte in einem Raum, in dem eine Anzahl Aquarelle von verschiedenen Malern hingen. Aber ich habe nie irgend eine andere Person gefunden, der diese Erscheinung bekannt gewesen wäre, auch keine Person, die sich die Mühe machen würde, Beobachtungen über diesen Gegenstand anzustellen, und er kann wahrscheinlich nur durch Individuen bestätigt werden, die gleich mir fast immer von einem in der Erinnerung auftauchenden Bruchstück einer Melodie verfolgt werden.

Ich erwähne diese Idiosynkrasie, weil eine solche in mir vorhandene Korrespondenz zwischen musikalischem Tempo, Rhythmus, Akzent und Spannkraft der Intervalle [1]) einerseits und den visuellen Formcharakteren, die ich in mir finde, anderseits vielleicht dafür zeugt, daß unbemerkte Muskel-, Atmungs- und Gleichgewichtsanpassungen auch in meinem Falle sich jenen Anpassungen gesellen, welche die einzigen Muskelveränderungen sind, deren ich mir bei der visuellen Apperzeption gewöhnlich bewußt bin.

Hier möchte ich auf Seite 176 in dem erwähnten Aufsatz von Groos verweisen (diese Zeitschrift IV, 2), weil dieser das Ergebnis einer Selbstbeobachtung darstellt, die, wie ich glaube, von den in »*Beauty and Ugliness*« enthaltenen Experimenten und Theorien gänzlich unbeeinflußt ist. Ist eine solche Begleitung der Augenbewegungen durch Anpassungen der Atmung oder des Gleichgewichts ein konstanter

[1]) Eine sehr musikalische Freundin, die mir erzählt, wie alle ihre Eindrücke die Neigung haben, sich in musikalische Klänge umzusetzen (d. h. begleitende Äquivalente zu finden), erwähnt, daß sie beim Spazierengehen Distanzen in musikalischen Intervallen abzuschätzen pflegt, die sie innerlich hört.



Faktor in der ästhetischen Wahrnehmung sichtbarer Formen? Die Frage bleibt zunächst offen. Denn es ist notwendig, zu zeigen, daß dieses Phänomen, wie wir besonders in »*Beauty and Ugliness*« (S. 687) festgestellt haben, »verborgen« ist, nur unter besonderen Bedingungen beobachtet werden kann, und daß gerade durch den Umstand, daß die normale ästhetische Aufmerksamkeit von dem wahrnehmenden Subjekt abgezogen und auf das wahrgenommene Objekt hingelenkt wird, die erwähnten Vorgänge im betrachtenden Subjekt stets als Eigenschaften der betrachteten Formen erscheinen.

»Unsere Aufmerksamkeit ist nicht durch die Veränderung in uns selbst, die das Gefühl der Höhe oder Rundheit oder Symmetrie hervorbringt, gefesselt worden, sondern durch die objektiven äußeren Ursachen dieser Veränderung; und die Formel der Perzeption lautet daher nicht: ‚Ich fühle Rundheit oder Höhe oder Symmetrie', sondern: ‚Dieses oder jenes Subjekt ist rund oder hoch oder symmetrisch'.« (»*Beauty and Ugliness*« S. 546.)

»Diese Linienbewegungen sind in Wirklichkeit unsere Bewegungen, die wir ausführen, während wir auf die Linien blicken, Bewegungen, die in den meisten Fällen so leicht sind, daß sie kaum wahrnehmbar sind, oder die den leise angedeuteten Bewegungen gleichen, mit denen wir eine Tanzmusik begleiten, die wir hören, während wir stillstehen«. (»*Beauty and Ugliness*« S. 566.)

Es gibt noch einen anderen Grund, weshalb das Fehlen einer Kenntnis von solchen behaupteten Erscheinungen kein Gegenbeweis gegen ihr wirkliches Vorhandensein ist, nämlich daß ein großer Unterschied zwischen den Individuen besteht hinsichtlich ihrer Fähigkeit und Gewohnheit, auf ihre eigenen Bewegungen zu achten, und ein noch größerer Unterschied in ihrer Fähigkeit, irgendwelche damit verbundenen Empfindungen zu lokalisieren; daher auch ein großer Unterschied in dem Gedächtnis für lokalisierte Empfindungen und (durch einen circulus vitiosus) in ihrer Erkennung, wenn sie durch irgend einen Zufall an die Oberfläche kommen. Die Lokalisierung von Empfindungen der Muskelspannung usw. hängt teils von einer Deutlichkeit der optischen Vorstellung des eigenen Körpers ab, die viele Menschen kaum besitzen werden, teils von einer schematischen Empfindung für die Beziehungen zwischen verschiedenen sensitiven Partien des Körpers, einer Art Ortssinn für den eigenen Körper ohne deutliche Vorstellungen, der bei den meisten von uns außerordentlich unvollkommen ist, wie aus der großen Schwierigkeit ersichtlich ist, mit der viele von uns erkennen, »wie« sie die einfachste Muskelfunktion vollziehen, und der noch größeren Schwierigkeit, die Teile zu finden, die irgendeine ungewöhnliche Bewegung zu vollführen haben, z. B.

die zum Singen nötigen Organe bewußt zu innervieren und aus voller Lunge unter der Anleitung eines Lehrers der Stimmbildung zu atmen. So besteht z. B. ein Unterschied toto coelo zwischen meiner Mitarbeiterin und mir in der Fähigkeit der Lokalisierung von Muskelprozessen: die eine, zu dem berühmten motorischen Typus gehörig, von Jugend auf geübt in jeder Art körperlicher Tätigkeit und in jeder Handfertigkeit geschickt, im Turnen, Reiten, Fahren, Tanzen, Malen, Modellieren, Ausschneiden usw., besitzt ein beständiges Interesse an Bewegung und Manipulation als solcher, ihr Denken bewegt sich in Begriffen, die von der körperlichen Bewegung entlehnt sind; auf der anderen Seite ich selbst, ohne jede Anlage oder Übung in körperlichen Tätigkeiten, unfähig, ein Musikstück zu lernen außer durch Ohr oder Auge, unfähig, zeichnen zu lernen, trotz eines ziemlich bemerkenswerten visuellen Gedächtnisses. Mein bewußtes Leben vollzieht sich sozusagen gänzlich mit dem Auge und mit Hilfe schriftstellerischer Fähigkeiten, indem alles in Gesichtsbilder und in Worte übertragen wird; und zudem leide ich, wie bereits erwähnt, fast unaufhörlich unter so starken Abnormitäten der Herztätigkeit, daß sie alle anderen organischen Empfindungen durch ihre Hartnäckigkeit und ihre rhythmische Qualität übertönen müssen. Man bedenke nun, daß ein Mensch des motorischen Typus sehr häufig nur unvollkommen visuell vorstellt und wenig gewohnt ist, seine Erfahrungen in Worten auszudrücken, während die Angehörigen des visuellen und des verbalen Typus wahrscheinlich Mängel zeigen in der Beobachtung und Aufspeicherung von Erfahrungen des Muskelsinns; man bedenke das alles, und man wird verstehen, warum es immer schwierig sein wird, eine Mitteilung über Erscheinungen zu erhalten, die, wenn wirklich vorhanden, unter normalen Umständen unterbewußt sind und die, wie es nun einmal in der ganzen Natur der ästhetischen Wahrnehmung liegt, als Eigenschaften der sichtbaren Objekte gedeutet werden, Eigenschaften, die wir uns als außerhalb unser existierend vorstellen und die wir so wenig in unserem Körper zu suchen gewohnt sind, wie wir etwa gewohnt wären, die rote Farbe in unserem Auge zu suchen, das a'' der Violine in unserem Ohr oder den Geruch einer Blume in unserer Nase.

Aber obwohl ich somit betone, daß die gänzliche Abwesenheit oder Unzulänglichkeit eines Zeugnisses für die Existenz der körperlichen Begleiterscheinungen (oder partiellen Bestandteile) bei der Wahrnehmung sichtbarer Formen nicht im mindesten gegen ihre wirkliche und ständige Existenz spricht, so wünsche ich doch darzulegen, daß wir nach meiner Ansicht kein Recht haben, ihre wirkliche Existenz anzuerkennen, und noch weniger (wie ich mich schuldig bekenne, in »*Beauty and Ugliness*« getan zu haben), sie zur Grundlage einer Erklärung zu

machen, wenn wir nicht auf einem Gebiete Beweismaterial erhalten, das ganz außerhalb aller Selbstbeobachtung liegt. In diesem Punkte setzte ich alle meine Hoffnung auf objektive Untersuchungen der experimentellen Psychologie und Physiologie. Wie mir scheint, müßte es doch möglich sein, mit Hilfe graphischer Vorrichtungen festzustellen, nicht was die Versuchsperson in ihrem Körper vor sich gehen fühlte, während sie Kunstwerke betrachtete, sondern was tatsächlich in ihrem Körper vor sich ging, während sie bei der Intensität der ästhetischen Aufmerksamkeit das Vorhandensein ihres Körpers vergessen hatte. Denn nach alledem müssen wir bei dem Versuch, Variationen im ästhetischen Bewußtsein durch Veränderungen in körperlichen Prozessen zu erklären, ohne Zweifel voraussetzen, daß das, was in meinem Bewußtsein ist, nicht das Wissen von körperlichen Prozessen in mir ist, sondern irgend eine Art von Übertragung oder Umwandlung solcher Prozesse in — nun, in jenes mysteriöse Etwas, was wir für den Augenblick nur als Inhalte des Bewußtseins bezeichnen können, zu denen eben jene Inhalte »Wissen«, »Lokalisation«, »Empfindung« usw. gehören, die allein uns von unserer körperlichen Existenz Kunde geben. Denn das ist der circulus vitiosus: wir können von unseren körperlichen Zuständen nur wissen in oder durch das, was wir unsere geistigen Zustände nennen.

Schlußwort.

Ich will jetzt versuchen, meine gegenwärtige Stellung zu den drei Hypothesen, mit denen sich die vorangehenden Seiten beschäftigten, zu umschreiben.

Ich will beginnen mit der Hypothese der inneren Nachahmung — um sie abzulehnen; nicht weil die Erscheinungen, die sie behauptet, nicht bezeugt wären — im Gegenteil, gerade hierfür ist das größte Tatsachenmaterial beigebracht worden, sondern weil, wie ich zu zeigen versucht habe, nur eine von den beiden Arten der sogenannten Nachahmung dazu dienen kann, unser Interesse und unser Gefallen und Mißfallen mit Beziehung auf bloße sichtbare Formen als solche zu erklären, nämlich eine solche Nachahmung, solche wirklichen Bewegungen oder Muskelempfindungen, die den Augenbewegungen folgen und die den Besonderheiten (Höhe, Breite, Tiefe, Zweiseitigkeit, Symmetrie usw.) der Formen als solcher und den charakteristischen Merkmalen (Schlaffheit, Spannung, Geschwindigkeit, Schwere, Leichtigkeit usw.) entsprechen, die wir Linien und Formen beilegen absolut unabhängig davon, was für Objekte oder Bewegungen diese Linien und Formen unserem Geiste zu suggerieren bestimmt sind.

Was die andere Art wirklicher Bewegungen oder Muskelempfin-



dungen betrifft, die hervorgerufen werden durch den Gedanken an solche dargestellten Objekte oder Handlungen, wie Empfindungen des Ergreifens oder der Fortbewegung von der Art, wie sie Berenson und Groos erwähnen, so spielen diese oder die geistigen Zustände, die ihre Ursache oder Wirkung sind, ohne Zweifel eine Rolle, vielleicht eine bedeutende Rolle in der außerordentlich komplizierten und mannigfaltigen Gruppe von Erscheinungen, die mit Kunstwerken zusammenhängen. Aber mögen sie auch den Aufwand unserer ästhetischen Aufmerksamkeit und ihre lustvollen oder unlustvollen, ihre emotionellen Wirkungen steigern oder vermindern, mögen sie sie auf so und so viele Arten beeinflussen, ihren Ursprung haben sie in einem Akt des Erkennens dessen, womit die sichtbaren Formen Ähnlichkeit haben oder woran sie erinnern, und ihre Existenz kann nicht die Vorliebe für Besonderheiten in jenen Formen erklären, die von jedem solchen Akt des Erkennens unabhängig ist. Ich gebe gern zu, daß der »ästhetische Genuß« oder, wie ich lieber sagen würde, der »künstlerische Genuß« intellektuelle, moralische, dramatische und viele andere wichtige Faktoren enthält außer dem Faktor der Apperzeption der sichtbaren Formen. Aber diese möchte ich aus der gegenwärtigen Erörterung ausgeschaltet wissen, denn diese deckt sich inhaltlich mit der Abhandlung, der ich früher den Titel »*Beauty and Ugliness*« gegeben hatte, indem ich so die Worte an ihre Spitze setzte, die die inneren Qualitäten der Form bezeichnen: Schönheit und Häßlichkeit.

Die andere Seite der angeblichen Nachahmung (mimetische Bewegungen oder Muskelempfindungen) hängt unmittelbar mit der Hypothese zusammen, daß die angenehme oder unangenehme Wirkung gewisser Formen darauf beruht, daß ihre Apperzeption von Veränderungen in der Atmung und im Gleichgewicht und überhaupt in den Lebensfunktionen, die eng mit diesen zusammenhängen, begleitet ist. Hier möchte ich einen Vorbehalt einschalten, nämlich daß ich so fest wie nur irgend jemand davon überzeugt bin, daß das Gefallen oder Mißfallen auf Grund bloßer Apperzeption einer sichtbaren Form ungeheuer gesteigert wird durch jede Art von organischen Resonanzen, die in sich von ganz anderen Funktionen abhängig sind[1]). Ich halte es in der Tat für denkbar, wenn auch nicht für wahrscheinlich, daß die zentrale ästhetische Erscheinung der Vorliebe für oder Abneigung gegen Formen neun Zehntel ihrer emotionellen Qualität organischen Resonanzen verdanken mag, die durch irgend eine Gruppierung von Funktionen mit den geistigen Merkmalen, vielleicht den Muskelbegleit-

[1]) George Santayana hat den Zusammenhang zwischen der Zunahme der ästhetischen Empfänglichkeit und der geschlechtlichen Entwicklung dargetan in seinem anregenden Buche *The Sense of Beauty*, 1896.



erscheinungen der Zustände der bloßen Vorliebe oder Abneigung als solcher zusammenhängen, und daß das Packende gewisser ästhetischer Erfahrungen eher auf einer psychischen (oder vielleicht einer physischen) Gebärde beruht, mit der wir das, was wir bereits bevorzugt haben, suchen, greifen, festhalten, als auf dem Akt der Bevorzugung selbst. Aber selbst wenn wir uns vorstellen, jener Akt der ästhetischen Bevorzugung habe nur wenig eigene emotionelle Qualität, so würde eben dieser Akt doch noch zu erklären bleiben, und die Hypothese, die wir in »*Beauty and Ugliness*« aufgestellt haben, bezieht sich ganz auf angebliche oder mögliche innere und konstante Begleitumstände der Formwahrnehmung als solcher und nicht auf irgend welche sekundären und damit zusammenhängenden Erscheinungen der dramatischen Nachahmung und organischen Ausstrahlung, durch die die ästhetische Formwahrnehmung kompliziert sein mag oder nicht.

Bezüglich dieses zentralen ästhetischen Problems der optischen Formbevorzugung erhebt sich daher die Frage: ist der Akt der Formwahrnehmung mit dem Auge begleitet 1. von anderen Muskelanpassungen als denen des Auges selbst, und 2. von Anpassungen in den Atmungs- und Gleichgewichtsfunktionen und von anderen sich daraus ergebenden organischen Veränderungen? Mit anderen Worten: sind die körperlichen Erscheinungen, die in »*Beauty and Ugliness*« beschrieben sind, und die verwandten körperlichen Erscheinungen, die in dem letzten Aufsatz von Groos über das »ästhetische Miterleben« beschrieben sind, die Ursache oder die Wirkung der ästhetischen Vorliebe für gewisse Linien und Formen?

Diese Frage bleibt offen, und nach erheblichen Schwankungen meiner Ansicht über diesen Gegenstand muß ich bekennen, daß ich gegenwärtig in vollständiger Ungewißheit bin, und daß es mir scheint, daß diese Frage des körperlichen Ursprunges oder der körperlichen Wirkung des psychischen Aktes der ästhetischen Formbevorzugung nicht allein eine ausgedehnte und strenge Selbstbeobachtung, sondern noch mehr eine physiologische oder psycho-physische Beobachtung erfordert. Diese Frage hängt im allgemeinen mit der Lange-Jamesschen Theorie zusammen; und während die Hypothese einer Verbindung von Körper und Seele in dem ästhetischen Phänomen das Schicksal teilen wird, das der Lange-Jamesschen Hypothese bestimmt ist, kann diese, wie ich glaube, letzten Endes teilweise angenommen oder verworfen werden als ein Resultat von Erforschungen des ästhetischen Phänomens. Das ist, glaube ich, weniger eine Frage der Ästhetik als der Psychologie oder vielmehr der Psychophysiologie. Aber um von allen solchen Fragen des Parallelismus oder vielleicht des Ineinanderarbeitens von körperlichen und geistigen Prozessen abzusehen,



so bleibt die Frage unseres Interesses an sichtbaren Formen um ihrer selbst willen und unserer Befriedigung oder Nichtbefriedigung unbeantwortet, und zu der Erklärung dieses Tatbestandes sind wir auf die Hypothese beschränkt, nach der wir unsere eigenen Arten dynamischen Erlebens (motorischen Vorstellungen im Unterschied von Muskelprozessen) auf die Formen übertragen, deren Apperzeption ein Ergebnis nicht bloß der körperlichen Tätigkeit unserer Augen, sondern der »geistigen« (vielleicht im letzten Grunde körperlichen) Tätigkeiten des Messens, Vergleichens, Kombinierens der optischen Begebenheiten ist, und die begleitet ist durch das Wiederaufleben motorischer Erfahrungen in dem, was wir unseren »Geist« nennen. Eine solche Hypothese — in vielen Beziehungen gleichbedeutend mit dem psychologischen Kern, um den Lipps das metaphysische Wortnetz der Einfühlung gesponnen hat — möchte ich hier von neuem empfehlen, weil sie die einzige ist, die das Zentralproblem der Ästhetik anpackt, und zwar in Übereinstimmung mit den Tatsachen und Hypothesen der modernen Psychologie.

Das sind die Hypothesen, die der Aufsatz *»Beauty and Ugliness«* enthält. Die Erweiterung und Verbesserung der darin behandelten Tatsachen und Theorien wird meiner Mitarbeiterin und mir noch weiterhin Stoff zur Arbeit bieten, und sie wird, wie ich hoffe, durch jüngere Ästhetiker gefördert werden, die nicht nur die Früchte unseres Werkes, sondern auch unsere Irrtümer sich zunutze machen können.

Anhang.

Hugo Münsterberg, *The Principles of Art Education,* New York 1905, S. 82 flg.

Zu S. 149:

»Nun gibt es drei Möglichkeiten, drei Fälle, die wir augenscheinlich theoretisch trennen können, obwohl in der Praxis keine scharfe Grenzlinie besteht und sich unendlich viele Kombinationen und Übergänge zwischen den drei Formen finden. Der erste Fall ist der, daß der Bewegungsimpuls zum Körper den Organismus von anderen Tätigkeiten beansprucht findet unter der Herrschaft von lebhafteren Eindrücken oder Vorstellungen oder Gedanken. Die neue Erregung ist daher gehemmt.... Der zweite Fall ist der, wo die Gegenstände im Sehfelde eine Handlung von uns fordern; ... in diesem zweiten Falle ruft der optische Eindruck eine körperliche Bewegung hervor, aber die entsprechende Bewegungsempfindung wird als ein Zustand der eigenen Persönlichkeit gefühlt, als Anzeichen der subjektiven Reaktion.... Aber ein dritter Fall ist möglich. Der optische Eindruck kann für sich allein in einem gegebenen Augenblick unseren Geist vollständig in Anspruch nehmen; dann wird der Bewegungsimpuls zum Organismus sich entladen und zu lokalisierten Spannungen und Bewegungsempfindungen führen. Hier wird der Impuls nicht wie in unserem ersten Falle gehemmt durch Bewegungen im Interesse von anderen Gegenständen, denn die Voraussetzung war ja, daß ein Gegenstand allein unseren Geist erfüllte.... Die Unterdrückung und Hemmung der Vorstellung

eines künftigen praktischen Endzweckes erzeugt somit eine Unterdrückung der wirklichen äußeren Bewegung, eine Wirkung, die durch eine Innervation der antagonistischen Muskeln im Organismus hervorgebracht wird. Was der Bewegungsimpuls hervorruft, ist daher nicht eine wirkliche Bewegung, sondern ein System von Spannungen und Zusammenziehungen, das sich uns subjektiv als Anstrengung, Spannung, Richtung, Bewegungsintention fühlbar macht. ... Das Resultat muß sein, daß die Gefühle der Anstrengung und des Impulses, die sich in uns abspielen, nicht in unseren Körper verlegt werden, sondern in den Gesichtseindruck; so wie sich die optischen Empfindungen ständig mit den Bewegungsempfindungen der Augenmuskeln vereinigten, so vermischen sich in diesem Falle optische Empfindungen und Augenmuskelempfindungen mit Empfindungen körperlicher Spannung, und während die Muskelempfindungen der Augen den Lichteindrücken die lokalen Werte und Distanzbeziehungen verleihen und so Vorstellungen von geometrischen Formen aufbauen, verleihen diese Impuls- und Anstrengungsempfindungen den optischen Formen ein Element von Kraft und Energie. Wir selbst kontrahieren unsere Muskeln, aber wir haben das Gefühl, als wenn die Linien ziehen und durchbrechen, biegen und aufrichten, niederdrücken oder in die Höhe treiben; kurz, sobald der Gesichtseindruck wirklich isoliert ist und alle anderen Vorstellungen wirklich ausgeschlossen sind, dann rufen die Bewegungsimpulse nicht Handlungen hervor, die als Handlungen unser selbst aufgefaßt werden, sondern Gefühle von Energie, die aufgefaßt werden als Energien der sichtbaren Formen und Linien. ... In der ästhetischen Wahrnehmung ... bedeuten die Linien Energien, während die Linien in jeder praktischen Beziehung oder wissenschaftlichen Apperzeption nur Distanzen bedeuten.«

Zu S. 150:

»Wenn die Energien, die wir in den Linien fühlen, äußere Projektionen unserer eigenen Energien sind, so verstehen wir die psychologischen Gründe, aus denen uns gewisse Kombinationen von Linien gefallen und andere nicht. ... Sie müßten derartig sein, daß sie den natürlichen Energien unseres eigenen Organismus entsprechen und die Harmonie unserer eigenen Muskelfunktionen repräsentieren, weil jeder Widerstreit mit den natürlichen Innervationen unseres Systems unsere Aufmerksamkeit auf unseren eigenen Körper lenken und so die Isolierung zerstören würde; die Bewegungsimpulse würden wieder als Zustände unser selbst erscheinen.

So z. B. sind wir symmetrische Wesen, unsere natürlichen Bewegungstendenzen sind in gleicher Weise auf die rechte und die linke Seite verteilt; infolgedessen verlangen wir von dem Spiel der Linien, daß sie einander das Gleichgewicht halten. Anderseits wieder ist unser Organismus nicht symmetrisch gebaut nach oben und unten; wir fühlen in unseren Muskelenergien, daß unser unterer Teil uns Stabilität verleiht, während die obere Hälfte die Beweglichkeit besitzt, um sich frei betätigen zu können. So kommt es, daß wir keine vertikale Symmetrie in den Energien unserer optischen Formen wünschen; sie müssen ebenfalls die Stabilität in dem unteren, die Freiheit und Leichtigkeit in dem oberen Teile zeigen. In jedem Falle muß das Interesse und damit die Schönheit zunehmen mit der wachsenden Zusammengesetztheit der aufgespeicherten Energien; das zweiseitige Gleichgewicht der strengen geometrischen Symmetrie ist daher weniger interessant als das Gleichgewicht ungleicher Kombinationen von Linien, bei denen z. B. die bloße Länge der einen Linie sich die Wage hält mit der Sonderbarkeit oder Schwerfälligkeit in den Krümmungen einer anderen. Je reicher und mannigfaltiger die Bewegungsimpulse sind, die in unserem Bewußtsein anklingen, um so höher ist der ästhetische Wert der Form; aber auch die einfache geometrische Zeichnung ist schon vollkommen schön, weil sie infolge der Energien, die ihre Linien ausdrücken, vollkommen den Energien

unserer eigenen Persönlichkeit entspricht. ... Es gibt keine Form und keine Kombination von Linien, deren formale Schönheit nicht psychologisch verständlich ist aus ihrer Übereinstimmung mit den natürlichen Bewegungsenergien unseres Körpers.«

Da Münsterberg in Beantwortung eines Fragebogens gelegentlich erwähnt, daß solche Fragen nur »auf der Grundlage sorgfältiger experimenteller Analyse« beantwortet werden könnten, so wäre anzunehmen, daß auch seine hier wiedergegebenen bemerkenswerten Ausführungen das Ergebnis vielseitiger eigener Forschung sind. Aber selbst wenn ich mit dieser Schlußfolgerung aus Münsterbergs Anwortschreiben im Irrtum wäre und wenn die zitierten Stellen sich lediglich als Wiederholungen von Feststellungen erweisen sollten, die bereits ganz unabhängig davon in Lipps' »Raumästhetik« und in meinem eigenen Aufsatz »*Beauty and Ugliness*« gemacht worden sind, so scheint mir doch die bloße Aneignung dieser Gedanken durch einen der bedeutendsten psycho-physiologischen Forscher eine höchst bedeutsame Bestätigung ihres wissenschaftlichen Wertes zu sein.

V.

Anfangsgründe jeder Ornamentik.

Von

August Schmarsow.

Anfangsgründe vermessen sich nicht, sogleich die Anfänge selbst zu ergründen. Sie dienen vielmehr dazu, für den Anfang erst die Gründe zu ebnen, auf denen man sich ergehen mag ohne zu straucheln, und den Boden frei zu machen von Gestrüpp und Gestein, das auf Schritt und Tritt am Vorwärtskommen hindert. Für den Anfänger gilt es gar zunächst die Gelegenheit zu bieten, wo er das Gehen lernen soll. Und nicht immer ist solcher Grund und Boden bequem vorhanden, sondern oft muß der Grund erst gelegt, der Boden unter den Füßen gefestigt werden, damit wir nicht versinken. Soll aber diese Grundlage weiter dazu taugen, einen eigenen Aufbau zu errichten, dann sollte der ganze Untergrund geprüft und das Fundament der gesamten Konstruktion angemessen werden. Kommt es dagegen zunächst darauf an, uns auf vorgefundenen Gründen selbständig und ungestört zu bewegen, sei es um die Gangarten einzuüben oder unsere Kräfte zu erproben, dann brauchen wir nicht sogleich alles zu begründen, sondern dürfen Anweisungen hinnehmen und weitergeben, wie sie allmählich zusammengekommen und vererbt worden sind. Aber jede Gangart hat wieder ihre Grundregeln und jede Kraft ihr zweckmäßiges Verfahren, so daß nicht jeder einzelne die Erfahrung wieder von vorn anzufangen genötigt ist, sondern der Überlieferung teilhaftig werden kann, die ihm Errungenschaften seiner Vorgänger vermittelt. So machen wir es mit den Anfangsgründen einer Sprache in möglichst einfachen Angaben über das Wie, ohne sie viel mit Auskunft über Warum und Woher zu belasten. Die Beweggründe kennen zu lernen, ist ein Anliegen besonderer Köpfe, die durch solche Zwischenfragen zuweilen den Fortschritt in der Aneignung des lebendigen Besitzes beeinträchtigen. Auf allen Gebieten gibt es solch ein Erbteil von Grundtatsachen, die nicht jeder, der ihre Wohltat genießen will, auf ihre Ursachen zurück zu verfolgen braucht, wenn er vor allem einmal durchkommen will. Sie stehen wohl gar so uranfänglich und zugleich unantastbar da, daß es wie Aberwitz oder Afterweis-

heit erscheinen mag, sie heute noch auf ihre Herkunft untersuchen zu wollen. Und doch mögen ihre Wurzeln dem Grübler, der ihnen nachspürt, gar manches Rätsel des ferneren Wachstums zu lösen versprechen, indem sie erst auf die tiefsten Anfangsgründe hinabreichen, über die wir Alltagskinder achtlos dahinwandern.

Solche Anfangsgründe liegen auch für die künstlerische Betätigung vor, die man Ornamentik zu nennen pflegt und als eine der ältesten solcher Äußerungen, wenn nicht gar als den Uranfang aller Künste selbst betrachtet. Den heutigen Gelehrten, die sich neuerdings mannigfach mit den Anfängen der Kunst beschäftigt haben, scheinen jedoch gerade diese Anfangsgründe der Ornamentik nicht mehr geläufig zu sein. Daß sie den Kunstphilosophen, die sich leicht in Abstraktionen verlieren, abhanden gekommen, wäre kaum verwunderlich. Wie gern schreiten unsere Ästhetiker noch heute über solche Niederungen des Lebens auf hohen Stelzen hinweg. Aber auch die Anthropologen, die nach der Uranlage allgemein menschlicher Art für die Inkunabeln künstlerischen Schaffens suchen, ja selbst die Ethnographen, die bei primitiven Völkern nach den frühesten Spuren ausgemachten Kunstsinnes forschen, ermangeln häufig genug nicht allein des Rüstzeugs wissenschaftlicher Arbeit, das wir Grundbegriffe heißen dürften, sondern jeder sicheren Handhabung der Elemente oder doch des klaren Bewußtseins, auf welche Grundtatsachen es eigentlich ankommt, wenn man nicht dem verschwommenen Jahrmarktsgerede verfallen will.

Wenn irgendwo auf dem Gebiete künstlerischer Betätigung von primitiven Zuständen gehandelt werden soll, wo experimentelle Untersuchungen überhaupt noch möglich scheinen, da muß jedenfalls eine erste Vorbedingung bei den Forschern selbst erfüllt sein: die lebendige Fühlung mit den schöpferischen Trieben, die durch kein angelesenes oder irgendwie von außen angenommenes, d. h. bewußt oder unbewußt erheucheltes Verhältnis zur Kunst ersetzt werden kann. Auch unsere liebenswürdigsten Ästhetiker mit ihrer literarischen Erudition pflegen sich darüber nur allzu gern selber zu täuschen. Kommt in der Völkerpsychologie dann vollends der Wandel der Motive und die Heterogonie der Zwecke hinzu, so wird eine Entwicklungsgeschichte zusammengewoben, die sich dem Kunstforscher nur allzubald als rein poetisches, d. h. aus Worten und von ihnen ausgelösten Begriffen erwachsenes Gebilde der Phantasie erweist, das zwischen den diskrepantesten Erscheinungen einen innerlich motivierten Zusammenhang herzustellen weiß, nur weil es durch sinnliche Anschauung der Dinge selber und durch sinnlichen Verkehr mit ihnen bei solchem Hirngespinnste nicht behelligt wird. Der Kulturhistoriker

von heute läßt, genau ebenso wie in der politischen Geschichte, abstrakte Vorstellungen wie Puppen auf einem Marionettentheater tanzen und glaubt wohl gar selbst an die Wirksamkeit dieser Personifikationen, nicht allein auf die verblüfften Zuschauer und die entzückten Leser, sondern auf den Zusammenhang der Dinge selbst, den sie hervorzubringen scheinen, wie Lebewesen und Kräfte des Physikers.

Lassen wir angesichts solcher Halluzinationen am Schreibtisch oder im Lesestuhl die immer poetisch aufgelegte Frage nach den Motiven, vor allen Dingen nach den sogenannten primären Motiven beiseite, solange es menschenmöglich ist. Die Erscheinungen, deren wir heute noch habhaft zu werden vermögen, sind ja allesamt bereits so fortgeschrittene Leistungen, daß die mannigfaltigsten Motive darin verquickt liegen, ohne auch dem scharfsichtigsten Psychologen unserer Zeit zu erlauben, die verschlungenen Fäden zu entwirren, geschweige denn so weit und so lange auseinanderzuhalten, wie es die Durchführung eines Experimentes erheischt.

Aber gerade für die experimentelle Psychologie wie für die ethnographische Forschung exakter Art kommt es doch gleichermaßen darauf an, die Probleme ganz einfach zu stellen, so einfach zunächst, wie sie sich irgend noch herausschälen lassen bei unserem unüberbrückbaren Abstand von den wirklichen Anfängen lebendigen Werdens selber. Was Prähistorie und Kunstgeschichte an Material beibringen können, ist ja ausnahmslos bereits fossil. Der Entstehungsprozeß ist in jedem fertigen Kunstwerk zu seinem Ergebnis gelangt; der flüssige Zustand, den wir so gern erschauten, ist überall geronnen; die Kristallisation ist seit langem oder seit kurzem, aber unwiederbringlich erfolgt. Wir können nirgends mehr absehen, wie es eigentlich zugegangen; es ist fertig, abgeschlossen, unzugänglich und starr.

Nur ein Mittel ist uns geblieben. Wir lassen es mitspielen überall, wo wir hineinzublicken glauben in den Werdeprozeß, das allmähliche Wachstum eines Kunstgebildes der Vergangenheit, indem wir ein lebendiges Subjekt unterschieben, das wir den Künstler nennen, in Wirklichkeit aber aus seinem Werk und uns selber zusammenweben, in Einfühlung und Selbstversetzung wie in vollendeter Apperzeption. Dies Mittel allein hilft auch fossile Überreste der Prähistorie und gesammeltes Stückwerk primitiver Kulturen wieder lebendig zu machen. Nur schmuggeln wir ein möglichst einfaches Individuum statt des modernen Menschen ein. Nicht anders vermögen wir uns eine Art erneuter Aufführung vorzutäuschen, wie es ehedem und dazumal zustande gekommen sein könnte. Was der moderne Mensch doch dabei mitwirken muß und immer zu leisten hat, wenn anders das Spiel gelingen soll, das wollen wir ganz ruhig bei seinem richtigen Namen nennen.

Es ist ein Gift; es ist eine Fälschung; es ist ein Mummenschanz der Phantasie. Aber das Gift kann wieder aufgehoben oder ausgestoßen werden; die falsche Legierung läßt sich wieder reinigen von dem zeitweilig erforderten Zusatz; die Maske wird am Schluß abgehoben und neben dem wahren Antlitz gezeigt. Das ist der einzige Weg, die Vergangenheit als Gegenwart zu sehen, das Geschehen wieder heraufzubeschwören in seinem möglichen Verlauf, und den wertvollen Gewinn herauszuretten für uns.

Wir schmelzen die hartgewordene Lava im Feuer der eigenen Einbildungskraft; aber wir dürfen uns nicht aufschwätzen, daß die so erweichte, wieder fließende Masse nun genau dieselbe sei, wie damals, als sie glühend aus dem Krater des Lebens sich ergoß und ihren Weg brach über das Land, wo sie dann erstarrte und nun gefunden ward nach Jahrtausenden und mehr. Gerade was damals die engste Verbindung einging, kann sich vielleicht auch jetzt nicht wieder trennen, um sich abermals zusammenzufinden; was damals ungelöst nebeneinander blieb, nur durch die Masse vermittelt, das löst sich vielleicht nun, zerbröckelt und geht neue Verbindungen ein, die es ehedem nicht gab, nicht geben konnte. Das sollen wir uns klar halten, auch wenn wir jetzt den Versuch machen, die einfachsten Anfangsgründe zurückzugewinnen. Aber am Ende kommen eben dabei solche Modalitäten des Vollzuges weniger in Betracht, wenn nur die wesentlichen Faktoren erfaßt werden. Wie oft opfert unser Drang nach Erkenntnis das Individuelle und Besondere um den Preis, das Typische und Allgemeingültige festzuhalten; das gibt uns den Zauberschlüssel für alle Pforten, dessen wir bedürfen, nur irgendwo einzudringen. Die Naturwissenschaft sucht doch auch das Gesetz und streift die Tausende von Einzelfällen wie wertlose Hüllen ab, sowie sie das Durchgehende, das Gemeinsame, die Formel des Vollzuges ergriffen hat. Der Versuch muß auch hier einmal gewagt werden. Sein Wert ist nicht höher, aber auch nicht geringer, als der aller noch so exakten Bearbeitung der Vergangenheit, die kein Lebendiger wiederbringt wie sie einmal gewesen, weil sie ein für allemal dahin ist.

1.

Zunächst gilt es die einfachsten Vorgänge herzustellen, wie sie von alters her jeder weiteren Entwicklung der Ornamentik zugrunde lagen und ebenso noch heute, wenn auch in mannigfaltiger Verwicklung, überall wiederkehren. Sie werden fast immer als ganz selbstverständlich hingenommen und deshalb gar nicht mehr beachtet. Und doch sind gerade sie es, denen allein wir Sinn und Bedeutung des anfänglichen Tuns abzufragen vermögen, weil eben das Selbstverständ-

liche gewiß dasjenige in sich schließt, was für alle Folgezeit maßgebend geworden.

Versetzen wir uns also kraft der Phantasie, dieser unentbehrlichen Bundesgenossin aller Historie, in die fernste Vergangenheit einer Kulturnation des Mittelmeeres, oder suchen wir in der Gegenwart auf den entlegensten Inseln der Südsee, wo irgend noch die primitivsten Zustände der Naturvölker erkennbar sein mögen, die Kultur einmal völlig hinter uns zu lassen. Hier oder dort greifen wir uns ein Menschenkind heraus, das am Ufer wandeln mag, so recht mit sich selbst allein, von keinem praktischen Zweck getrieben, im träumenden Genuß des Daseins und in glücklichster Seelenruhe. Das ist das menschliche Subjekt, wie wir es brauchen, um es in allen weiteren Stadien des Fortschritts unterschieben zu können.

Da fällt sein Auge auf eine glänzende Muschel am Strande. Sie wird aufgehoben und näher betrachtet. Die schillernde Oberfläche, die zuerst anlockte, wird nun wohl durch die Zacken überboten, die ringsum hervorragen. Die zugespitzte Gesamtform spricht in schräggestellter Richtung an; sie befriedigt, wenn sie aufrecht zwischen zwei Fingern gehalten wird. Vom oberen Ende gehen Windungen aus, erst eng zusammengepreßt, aber aus solcher Befestigung sichtlich hervordrängend, in immer breiteren Streifen nach unten sich ausdehnend bis an die Öffnung, — den Ausgang. Der Einblick sagt es: die verlassene Wohnung eines Lebewesens, ein leeres Schneckengehäuse. So steigert sich das Interesse bis zum Nacherleben des Gebildes und des Vorgangs der Trennung, die als spontaner Akt nach Menschenart vorgestellt werden mag, wie ein Ausschlüpfen aus der Hülle, dem Versteck, indem der feste Zusammenhang des Gewächses außer Betracht bleibt. Aber nicht diese Retrospektive in Gebrauch und Entstehung des Schneckenhauses geht uns an. Es ist auch einerlei, ob ein praktischer Kopf den Vorgang, den wir geschildert haben, lieber umdreht und Gier nach Beute für den Hunger als erste Triebfeder des Menschen unterschiebt. Auch wenn das Schaltier noch gefunden und verspeist wurde, kann das Benehmen des glücklichen Jägers so verlaufen wie wir annahmen, unter der ausdrücklichen Voraussetzung, daß der Leckerbissen für den Gaumen gerade nicht gesucht werde. Die Reihenfolge der Interessen mag sich anders stellen, der schillernde Glanz, die Farbe nur an letzter Stelle hineinspielen. Die Muschel bleibt in der Hand des Finders, wird nicht als wertlose Hülle weggeworfen, das ist die erste Hauptsache, und zwar um ihrer sichtbaren Eigenschaften willen, und wird sogar mitgenommen, auch wenn sie leer ist, selbst wenn sie zunächst eine Enttäuschung des Naturkindes verschuldet hat. Sie gefällt wegen

ihrer Form oder ihrer Farbe oder ihres Glanzes, oder durch alles zugleich ohne klare Unterscheidung dieser Eindrücke. Genug, sie ist ein auffallendes Prachtstück in den Augen unseres primitiven Menschen, und solchen vorgefundenen Naturgegenstand wollen wir zunächst allein in seinem Schicksal beim Menschen weiter verfolgen.

Jetzt wird er zum Schmuck, das ist die weitere Annahme. Nach den inneren Motiven des Menschen wollen wir geflissentlich auch hier nicht fragen, indem wir ruhig sein Tun beobachten. Die Muschel wird irgendwie an einem schlichten Band befestigt, das der Finder bereits trug oder eigens dazu ergriff, zurechtmachte — auch dies darf uns im Augenblick noch nicht ablenken —, und wird um den Hals gehängt. Was ist damit geschehen? Die Muschel für sich war ein Einzelwert von selbständiger Bedeutung, für den Finder eine, wenn auch vermeintliche Seltenheit, ein Kleinod. Nun wird sie aus einem isolierten Körper, aus einem Ding für sich ein Anhängsel, vom Bande abhängig, wenn auch eine anerkannte Größe an der zugewiesenen Stelle, wo sie getragen wird. Sie hat einen Teil ihres unvergleichlichen Wertes eingebüßt, indem sie Anerkennung fand, und nun an bevorzugtem Platze dazu dient, einen anderen Wert auszuzeichnen und hervorzuheben: den eigenen Körper seines Trägers, etwa besonders seine Brust, auf deren dunkler Haut sie sich leuchtend abhebt, oder sein Haupt, unter dessen Antlitz sie am Halse schimmert. Sie ist aus einem absoluten Wert, soweit ein isoliertes Naturprodukt dies sein kann, ein relativer Wert geworden. Und das ist das Schicksal aller vorgefundenen Objekte, die der Mensch zum Schmuck seines Leibes verwertet.

Auch in dieser Beziehung zu ihrem Träger würde die Muschel von einem heutigen Goldschmied noch als Solitär anerkannt werden. Jetzt lassen wir den glücklichen Besitzer der glänzenden Muschel wieder einmal am Meere wandern, vielleicht an fremder Insel, wohin ihn das Wetter unverhofft verschlagen, oder nur an einer Stelle seiner eigenen, wohin er und seine Nachbarn früher nie gelangt waren, — da findet er wieder eine solche Schnecke, die der seinigen gleicht, ja zum größten Erstaunen noch mehrere von ihnen nacheinander oder gar ein Häuflein beisammen. Sofort ist sein Kleinod um seinen Ausnahmewert gekommen, selbst wenn es sich noch immer als größtes oder schönstes Stück unter seinesgleichen behaupten kann. Alle anderen haben sonst die nämlichen Reize der Form, der Farbe, des Glanzes. Sie müssen dem Eigentümer, trotz seiner Enttäuschung, auch ihrerseits gefallen, und bleiben vielleicht auch so als Mehrzahl noch eine begehrenswerte Seltenheit auf seiner Insel. Er sammelt sie auf, und eben bei dieser Tätigkeit, wie er Stück für Stück ergreift

und die einzelnen einander gesellt, vollzieht sich ein Neues. Er vergleicht sie unter sich, nicht nur beim ersten Erkennen der Ähnlichkeit, der Übereinstimmung mit dem ersten, das er am Halse trägt; sondern nun richtet sich die Aufmerksamkeit bald mehr auf diese, bald mehr auf jene Eigenschaft. Nicht mehr der Vollwert des Individuums wird dabei gewürdigt; nur die eine oder die andere hervorstechende Seite der Erscheinung; wenn es hochkommt, eine Summe wiederkehrender Merkmale: hier die Spiralwindungen vom Eingang zur Spitze hinauf, die Zacken, die zur Seite auslaufen, oder ein Unterschied gar in der Farbe, hier ein bläulicher, dort ein rötlicher Ton im Silberweiß des Ganzen. Vielleicht wird schon das eine oder das andere Stück verschmäht, weil es im Wellenschlag zerbrochen ward und so die Form nicht mehr vollständig aufweist wie die anderen, oder weil es zu klein und unentwickelt geblieben ist, also zu sehr gegen die übrigen abfällt.

Da meldet sich bei dem ganzen Verfahren des Sammlers eine bestimmte Forderung: eine Anzahl von Eigenschaften muß übereintreffen mit dem Vorbild, das sie zuerst aufgewiesen hatte, während andere Momente an denselben Dingen vielleicht unbeachtet bleiben oder bei der Auswahl doch zurücktreten. Jene Reihe von entscheidenden Eigenschaften wird also zusammengefaßt und bei jeder einzelnen Muschel angewandt. Sie gilt, wie wir sagen würden, als wesentlich, das übrige daran als nebensächlich, mehr oder minder unwichtiges Beiwerk, das vielleicht bis zu einem gewissen Grade verschiebbar die Hauptmerkmale begleitet. Die Bevorzugung dieser, wie die Vernachlässigung anderer, hängt von der jeweiligen Aufmerksamkeit, dem Verständnis oder der Laune des Menschen ab, noch lange nicht von logischer Bewährung oder klarer Konsequenz. Aber wir haben bereits ein deutliches Verfahren vor uns. Statt des Individuums, das der Finder noch immer als Vorbild an der Brust trägt, verfolgt er jetzt den Typus. Dieser Inbegriff der für ihn gerade wesentlichen Merkmale entscheidet die Anerkennung eines Exemplares nach dem anderen, das er aufhebt und mitnimmt, oder die Ausscheidung des nicht hinlänglich entsprechenden Stückes. Die Fähigkeit, abzusondern und seine Aufmerksamkeit beliebig zu richten, hat hier zu einer wichtigen Eroberung geführt, die zur Herrschaft des menschlichen Intellekts über die Vielheit der Dinge so durchgreifend beiträgt. Es ist, logisch ausgedrückt: die Bildung des Begriffs; anschaulich hingenommen: die Anerkennung des Typus. So lernen wir zählen. Darauf müssen wir später zurückkommen. Hier fragen wir für die Anfangsgründe der Ornamentik weiter: was geschieht mit dem Vorrat erlesener Muscheln? Wenn wir dann sehen, wie der Finder auch diese Mehrzahl an seiner

Schnur um den Hals befestigt, so werden wir Zeuge eines neuen Ereignisses: sie treten neben den bisherigen Solitär in Reih und Glied und werden allesamt abhängig, im ursprünglichen Sinne des Wortes, von dem Bande und seinem Träger.

Der sich schmückende Mensch entwertet also wieder jedes Exemplar, das Einzelgebilde der Natur, um ein Quantum seiner Selbständigkeit, indem er jedem in absehbarer Nähe ein anderes, zwei andere seinesgleichen gesellt. Das ist eine weitere Tatsache, die wir uns nicht entgehen lassen wollen: jeder vorgefundene Einzelwert, der für sich ein absoluter heißen mag, erleidet hier Einbuße an seinem Vollwert, sowie er als Glied in die Reihe eintritt, und wird in dieser Verbindung mit anderen Exemplaren zum relativen Wert. Ja, diese Relativität ist schon eine doppelte, nämlich einmal die Beziehung des Teiles zum Ganzen und zweitens die zu den übrigen Teilen neben ihm; sie ist eine dreifache, wenn wir das Ganze, hier das Halsband, wieder in seinem Verhältnis zum größeren Ganzen, dem menschlichen Körper, seinem Träger betrachten, wie es in seinem Dienste, als Schmuck, erscheint.

Es können wohl andere Mittel ergriffen werden, den Einzelwert wieder in seiner Besonderheit zu steigern und bis zu einem gewissen Grade der Selbständigkeit herzustellen. Dahin gehört schon die Wahl des Abstandes von seinen Nachbarn, neben der unmittelbaren Aneinanderreihung der Glieder ohne Zwischenraum. Aber das führt uns auch weiter in das Verfahren der Ornamentik hinein, das wir im Augenblick noch nicht verfolgen können, um zunächst das Schicksal des vorgefundenen Naturdinges als Zierobjekt für sich zu erwägen, mit möglichster Ausschaltung der eigenen Zutat des Menschen und seiner produktiven Leistung selber.

Sowie wir im Umkreis der vorgefundenen Dinge bleiben, die als geeignete Anhängsel für den eigenen Körper auffallen, so müssen wir zunächst einen vom vorigen abweichenden Fall berücksichtigen, der einen folgenden Schritt weiterführt. Der glückliche Besitzer der ersten Muschel findet eine Mehrzahl von anderen, vielleicht viel gewöhnlicheren, aber doch durch ihre hervorstechende Farbe und sei es nur das helle Weiß im Gegensatz zu seiner dunkeln Haut wohl unterscheidbaren Muscheln. Er sammelt sie und reiht sie neben dem hochgeschätzten Kleinod auf, zu beiden Seiten dieses bisherigen Einzelwertes. In dieser Annahme »zu beiden Seiten« liegt schon wieder eine wichtige Entscheidung, auf die wir gebührend Rücksicht nehmen werden. Vorerst sehen wir einmal zu: was haben wir dann vor uns? Die einfache, vielleicht sogar schon regelmäßig verlaufende Reihung von lauter gleichen Elementen, und mitten dazwischen die

Ausnahme, die sich — durch den stärkeren Sinneseindruck schon — zur Dominante aufwirft. Die hinzugetretene Mehrzahl besteht nicht aus Konkurrenten, die mehr oder minder gegen die erste aufkommen können, sondern es waltet unzweifelhafte Subordination des zweiten Faktors; der Plural ist deutlich unterschieden von dem Singular, auch in Reih und Glied. Dieses Übergewicht im Vergleich mit den aufgereihten Nachbarn bringt die sukzessive Auffassung der Reihe, von welcher Seite wir auch kommen mögen, in der Mitte zum Stillstand, und zwingt zur simultanen Auffassung: — der Dominante mitsamt ihren Nachbarn, die so eine Gruppe bilden, d. h. zunächst wie in einem Griff zusammengefaßt werden, soweit unser Sehorgan sie ruhend umspannt. Von der Anziehungskraft der Dominante wird es mit abhängen, ob sie noch ein zweites, ein drittes Paar ihrer Nachbarn mit erfaßt und als Trabanten für sich festlegt, oder ob die fortlaufende Reihung sich ablenkend nach links und rechts geltend machen kann. Bei dem dritten Paar tritt nach außen schon die fühlbare Neigung ein, zum sukzessiven Verlauf zurückzukehren, wenn nicht andere Potenzen, wie der Körper des Trägers einer solchen Halskette selbst, zur Festigung der Gesamtkonstellation mit ihrer Mittellinie beitragen. Solange das dominierende Hauptstück Halt gebietet und Stillstand erreicht, erwachsen im Wechsel der simultanen und der sukzessiven Auffassung, der unseren Augen natürliche Gewohnheit ist, so daß sich beiderlei vielfach ablöst und durchdringt, die sogenannten »Gestaltungsprinzipien«, wie sie Gottfried Semper, zweifellos mehr als Architekt und tektonischer Bildner denn als Beobachter uranfänglich bescheidensten Schmuckverfahrens, hingestellt hat: die Erscheinungen der Symmetrie, der Proportionalität und des Rhythmus. Die beiden Trabanten nächst dem Mittelgliede zeigen in Ruhelage zueinander das Prinzip der »Symmetrie«; im Vergleich mit der Dominante ergibt sich das der »Proportionalität«, mag das erste Kleinod die beiden Nachbarn nun an Größe der Form nach überragen oder an Intensität der Farbe oder der Helligkeit allein. Sowie aber die sukzessive Auffassung in diesem Verhältnis der Glieder unter sich und im Ganzen die Oberhand gewinnt, so daß der Eindruck der Bewegung entsteht, so reden wir mit vollem Bewußtsein von »Rhythmus« im Vollzuge des Kräftespiels aller Größen miteinander.

Nun erst vermögen wir den folgenden Fall vollauf zu würdigen: wenn statt des einen Gegensatzes in der Mitte der einfachen Reihung allein nun die mehrfache Wiederholung zweier Gegensätze versucht wird. Reiht man etwa zwei verschiedene Muschelarten abwechselnd auf, so vermag die fortlaufende Bewegung deutlich zu überwiegen; aber der Vollzug der sukzessiven Auffassung verlangsamt sich doch

fühlbar gegenüber der schlichten Abfolge nur eines Elementes, und zwar je nach der Stärke der Differenz zwischen beiden, die sozusagen überwunden werden muß im Vollzuge einer Richtung. Dies Prinzip der Anordnung nennen wir die alternierende Reihung und nehmen dabei am besten Anlaß, den Unterschied zwischen ihr und der einfachen Reihung zu erörtern, indem wir auf diese Grundlage zurückgreifen.

Die erste, vorhin wie selbstverständlich eingeführte Form beruht auf der Wiederholung eines und desselben Elementes. Jeder dieser unter sich gleichen und doch deutlich geschiedenen Bestandteile ist der Träger eines Sinnesreizes für das menschliche Subjekt. Die Mehrzahl der vorgefundenen Naturdinge, von denen wir jetzt noch ausschließlich reden, sind als Bestandteile primitiver Ornamentik doch bereits Komplexe verschiedener Sinnesreize, wie wir beim ersten Beispiel schon Form, Farbe, Glanz unterschieden haben. Jedes solche Reizelement oder solcher Reizkomplex wird nun aber durch die Wiederholung in seiner Wirksamkeit abgewandelt. Der erste von ihnen, der z. B. ins Auge fällt, ist ein überraschendes Ereignis; er fordert zunächst vielleicht das Orientierungsbedürfnis heraus, zu erkennen was es sei, ob etwa ein Körper oder nur ein Augenschein, ein Lebewesen oder nur eine tote Sache. Der folgende, der den ersten Reiz in gleicher Stärke wiederholt, bleibt doch nicht identisch in der Wirkung. Die Erkenntnis ist beim ersten Anblick, vielleicht blitzartig schnell, bereits gewonnen; die Aufmerksamkeit verschiebt sich bald genug, und tritt keine neue Frage hervor, so wirkt der Eindruck sicher mehr auf die Empfindung allein, und das Wahrgenommene kommt dem Gefühl zugute, nicht mehr der verstandesmäßigen Aufnahme wie vorher. Bei weiteren Wiederholungen des nämlichen Reizes treten wieder andere Modifikationen ein, je nach der vorhandenen Disposition des aufnehmenden Subjekts, dessen Seeleninhalt oder Vorstellungslauf nicht unbeteiligt bleiben kann. Allmählich merken wir wohl ein leichteres, freieres Hinschweben im Verfolg der nämlichen Reihe, mit der doppelten Möglichkeit des Wiederversenkens in den Sinnesreiz und des Darüberentlanggleitens unter der Begleitnote »und so weiter«. Hier aber gelangt unser Sinnesorgan und die aufnehmende Psyche dahinter an einen Scheideweg: entweder Abschweifen, des ferneren Verlaufs der Reizelemente ungeachtet und ihrer angezeigten Richtung zum Trotz, oder gehorsames Verfolgen der Reihe bis an deren Ende, den vorgeschriebenen Zeichen gemäß. Was das heißt, kommt uns sehgeübten und lesegewohnten Menschen gewiß deutlicher zum Bewußtsein, wenn wir statt des Entlangschauens ein Entlanggleiten, etwa der Kugeln eines starken Rosenkranzes durch die Finger des Beters

heranziehen, nur statt der Gebetsformel im Mundwerk ein Abtasten jeder Kugel mit den Fingern verlangen, gewissenhaft von Anfang bis zu Ende durchgeführt, dann das Tempo beschleunigen und endlich intermittierendes Gleiten zwischen dem wirklichen Abtasten einschalten.

Wenn danach kein Zweifel bleibt, daß auch beim eifrigen Bemühen durchzuhalten die bindende Kraft der Reizelemente bei fortgesetzter Wiederholung immer schwächer wird und durch Ermüdung des menschlichen Sinnesorgans vollends erlahmt, so fragt wohl jeder, wozu denn die weitere Wiederholung noch diene. Was soll überhaupt die einfache Reihung des gleichen Ornaments in einer Richtung hintereinander, wie unaufhörlich perlende Tropfen fallen, ohne wahrnehmbare Pause, ohne Zwischenraum? Zweifellos will sie, solange es irgend gelingen mag, zum Verfolg der nämlichen Richtung anleiten, dient also jedenfalls dazu, die räumliche Ausdehnung, die wir so abzusehen genötigt werden, möglichst vollständig durchzukosten, und zeichnet diesen räumlichen Wert damit aus vor dem übrigen Kontinuum, das unbezeichnet oder schwächer versinnlicht bleibt. Unser schweifender Blick mag irgendwo einsetzen, wo ihm ein solches Reizelement begegnet; das Auge folgt dem Wegweiser und hält die Richtung immerhin eine Weile durch; der Blickpunkt beschreibt statt der gewohnten Bogenlinien vorgezeichnete Gerade, Halbkreise, Kurven von regelmäßiger Form, und die gewollte Richtung des Verlaufs tritt ins Bewußtsein statt der unbestimmten Bewegung des Schweifens, auch wenn diese zwischen jenen eine Pause füllt, und wenn neben dem Gesetz des Vollzuges immer wieder die Freiheit der Erholung genossen wird.

Schon gegen die Ermüdung des aufnehmenden Sinnesorgans durch einförmige Wiederholung des gleichen Reizes hilft nun die Einführung eines zweiten abweichenden und abwechselnden Elementes. Bei regelmäßigem Wechsel erhält sich die Stetigkeit des Verlaufes, auf die es ankommen mag, selbst wenn die Abfindung mit den beiden Unterschieden das Tempo des Entlanggleitens bei jedem neuen Einsatz zunächst verlangsamt. Unregelmäßiges, also bis zum gewissen Grade unerwartetes Auftauchen des kontrastierenden zweiten Elementes hat jedenfalls empfindliche Störungen des glatten Vollzuges zur Folge. Die Aufnahme wird umständlich und mühsam. Bei regelmäßiger Wiederholung alternierender Glieder ist es dagegen selbstverständlich von Belang, wie stark der Kontrast sein mag. Überwiegt der eine Reizkomplex den anderen ganz entschieden, so sinkt der schwächere wohl zum durchgehenden Leitfaden, d. h. zum Vertreter des Kontinuums herab, wird jedoch im Verfolg der stärkeren Reize sehr bald über-

sprungen, wie z. B. bei einer alternierenden Reihe aus schwarzen Beeren und weißen Zähnen auf der Folie der Botokudenhaut: die leuchtende weiße Farbe schreibt fast allein die Blickbahn vor. Rote Korallen neben dunkeln Muscheln sollten eine rhythmische Reihe geben; springen jedoch, bei weitem Abstand zumal, die roten Flecke fast allein ins Auge, so könnte man fast von einfacher Reihung dieses Elementes reden und die dunkeln Flecke dazwischen für Intervalle nehmen. Vermögen jedoch beide Reizelemente, die miteinander abwechseln, die Aufmerksamkeit des Sinnes hinreichend zu fesseln, so trägt die Wahl dieser Anordnung sicher dazu bei, die räumliche Ausdehnung, über die sich solch alternierender Ornamentstreifen erstreckt, lebhaft und eindringlich zu vermitteln.

Sowie wir hingegen die beiden alternierenden Glieder noch um ein drittes bereichern, so meldet sich gewiß, natürlich wieder je nach der Stärke des Kontrastes, die Neigung zu simultaner Auffassung, und damit tritt ein Wechsel zwischen ruhigen Gruppen und fortlaufender Reihung ein, bei denen sich dieselben Erscheinungen wiederholen und vervielfältigen, die wir oben bei der ersten Verbindung des Kleinods in der Mitte mit der schlichten Muschelreihe beobachtet haben. Hier findet der Sinn des Betrachters schon so mannigfaltige Beschäftigung, daß er sich in wechselreichem Spiel ergehen mag und doch gern dem vorgeschriebenen Wege folgt, der ihm die Freiheit läßt zwischen verschiedenen Möglichkeiten wenn nicht zu wählen, doch hin und her zu pendeln, ohne daß dabei Ziel und Richtung verloren gingen. Solche Anordnung der Elemente vergleicht schon der Grieche mit dem Tanz, indem er sie als »Eurhythmie« der schmückenden Glieder bezeichnet, ein Ausdruck, in dem wir nicht sowohl den Namen des Prinzips als vielmehr die Anerkennung besonders gelungener Lösungen der komplizierten Aufgabe erblicken dürfen. Das durchwaltende Gesetz bleibt die Aufhebung symmetrisch und proportional gefügter Gruppenbestände in den Fluß der Bewegung, und die periodische Wiederkehr dieser Komplexe verwandelt den schlichten Verlauf in einen vorgeschriebenen Rhythmus, der den eigentlichen Vollzug der Aufnahme so entscheidend bestimmt, daß nicht mehr die symmetrischen und die proportionalen Konstellationen den Namen hergeben dürfen, sondern er allein, dessen lebendige Kraft sie beide mit sich fortreißt.

2.

Bei der rhythmischen Anordnung solcher Muschelreihe entfällt neben der eigenen Wirkungskraft der Naturobjekte selber ein so ausgiebiger Anteil auf die Mitwirkung des menschlichen Subjekts, daß

es nun unerläßlich wird, diese Seite der spontanen Betätigung nachzuholen.

Schon der schlichte Lederstreifen oder die einfache Bastflechte am Halse des Südseeinsulaners vermag uns über Anfangsgründe der Ornamentik zu belehren. Nehmen wir einmal an, dies Band sei ganz glatt, womöglich aus einem Stück, d. h. ringsum in sich ohne Unterschiede, ohne sichtbare Naht und dergleichen. Ein scharfes Instrument hat etwa die äußere und die innere Peripherie konzentrisch ausgeschnitten und den dazwischen stehenbleibenden Streifen nicht durch Einschnitte verletzt. Diese Annahme dient nur dazu, die Gleichförmigkeit des Riemens rings um den Hals zu sichern; denn diese ist wichtig für die einfache Umschließung des Körperteils: sie sondert den Kopf als selbständigen und überlegenen Wert genau so vom Rumpfe und hebt ihn davon ab, wie die Muschelkette, die wir vorher betrachtet. Der ganz schlichte Verlauf, nur wie eine stark gezogene Linie als fixierbare Blickbahn für das Auge des anderen oder als tastbarer Leitfaden für den Träger selbst und seine Nächsten, ist schon an sich die Hauptsache. Ein unscheinbarer Reif, ein irgendwo erbeuteter Strick genügt für die Greifbewegung der eigenen Hände; für den Betrachter, den ferneren gar, bedarf es eines augenfälligen Unterschieds von der Hautfarbe darunter, muß also glänzendes Weiß oder Gelb, leuchtendes Rot gewählt werden, das sich von der dunkeln Brust abhebt, oder da diese Farben im Gebrauch schmutzig werden, ein härteres Material, das durch Waschen und Putzen wieder hergestellt werden kann zu ursprünglicher Kraft, wie Zahn, Elfenbein oder glänzendes Metall. So vollzieht dies Halsband nur die Absonderung des Kopfes auf seinem natürlichen Untersatz, dem Halse, vom übrigen Körper darunter, und isoliert den Teil vom Ganzen als einen besonderen Wert. Der schlichte Verlauf dieser Grenzlinie ist wieder der einfachste Fall. Schon wo der Lederstreifen nicht in einem Stück herausgeschnitten ward, sondern bei der Herstellung entzwei ging oder, der Länge nach von einer Haut abgetrennt, zwei Enden hatte, die zusammengefügt werden mußten, da verändert sich das Beispiel. Die Naht erscheint vielleicht wie eine übersehbare Kleinigkeit; aber sie ist es nicht immer, sowie sie ins Auge fällt. Eine Schleife oder ein Knoten machen sich bemerkbar. Und sofort ergibt sich die Wahl, ob er auf der Vorderseite oder auf der Rückseite des Trägers zu sitzen komme, oder noch gleichgültig irgendwo auf den Seiten. Solch ein Schlußstück unterbricht hier wie dort den glatten Verlauf der Linie und wird dem entlangsehenden Auge oder den daran hingleitenden Fingern ein Hindernis, das zeitweilig den Fortgang hemmt, wenn nicht vollends Einhalt gebietet; auch wo es mit einem fühlbaren Ruck dann übersprungen wird, wirkt schon die Zögerung, bis die

andersartige Aufnahme des Dinges überwunden ist. Immer überwiegt an solcher Stelle ein simultanes Verweilen gegenüber dem flotten Verlauf sukzessiven Absehens oder Abtastens ringsum. Schon dieser Knoten, diese Schleife, selbst eine sichtbare oder fühlbare Naht — ist eine Zäsur, eine Tonstelle, ein Ruhepunkt oder eine Fermate, je nach der Beschaffenheit. Bei stärkerem Unterschied wird dies Bindeglied so sehr die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, immer wieder die Rückkehr zu ihm veranlassen, daß es sozusagen die Vorherrschaft gewinnt. Es trägt den Anspruch Dominante zu werden in sich, sowie der Reizkomplex, den es bildet, einigermaßen auffällt. Durch jene früher besprochene Befestigung einer glänzenden Muschel in einer Schlinge des Riemens erwüchse somit dieser Verbindungsstelle ein Konkurrent, und nun käme sicher die Schleife auf die Rückseite am Nacken und müßte dem anziehenderen Kleinod den Platz einräumen, den sie sonst, schon aus Bequemlichkeitsgründen beim eigenen Zubinden, behauptet haben mag. Zwischen beiden Fixationspunkten der Aufmerksamkeit ergibt sich ein relativer Wertunterschied, der von der Kraft des Sinnesreizes abhängt und nur so lange außer Betracht bleibt, als der eine dieser Konkurrenten nicht in die Sinne fällt, d. h. z. B. wenn beim Anblick von vorn die Schleife hinten nicht gesehen wird, oder wenn beim Anblick von der Rückseite eben jenes Kleinod nicht mitspielen kann.

Dies Verhältnis erfassen wir noch ursprünglicher, d. h. ohne Mitwirkung eines vorgefundenen Naturgegenstandes, in einem anderen Exemplar eines solchen Halsriemens, das sich der Nachbar selbst gefertigt haben mag. Ihm genügte die schlichte Umfassungslinie auch nicht mehr, vielleicht weil er keine so auffallende Farbe verwendete. Er legte — meinetwegen auch aus dem praktischen Beweggrund, daß ihm die Schnur zu weit war — einige Knoten hinein, die sie so viel verkürzten, bis sie ihm recht saß. Diese Knoten erfüllen jedoch nicht allein den praktischen Zweck, der ihre Gelegenheitsursache sein mochte; sie üben auch auf die entlangtastende Hand im Dunkeln wie auf das schauende Auge bei Tag die Wirkung aus wie jene Schleife zum Verschluß, nur vielleicht nicht ganz so stark, wie jenes breitere Gebilde, — und, was wichtiger ist, sie tun das nicht wie jene allein, sondern in einer Mehrzahl nebeneinander, in beliebiger Wiederholung. Sie stehen also jener einfachen Reihe kleinerer Muscheln gleich, von der vorher die Rede gewesen. Wie sie auch sitzen mögen in willkürlichem oder zunächst ganz sorglos unbeachtetem Abstand voneinander, wie es gerade kam, — sie wirken als Hemmungspunkte im Verlauf des Entlangsehens oder des Hingleitens durch die Finger, durch die Faust; es sind retardierende Momente im Vollzug der Kreis-

linie des Halsbandes. Aber auch im ruhigen Anschauen fühlt der Betrachter den Unterschied zwischen dem einfachen Streifen und den stärkeren Knoten; es sind zwei verschiedene Grade eines durchgehenden Sinnesreizes, die miteinander abwechseln, und schon einfach geschlungene, noch nicht doppelt gekreuzte Knoten sind jedenfalls Reizkomplexe, die der Mensch hier dazu verwendet, die Aufmerksamkeit intensiver anzuziehen. Wechseln diese Reizmittel zunächst ganz beliebig, so kommt das Neue jedesmal einigermaßen unerwartet und überraschend, also mit vollerer Kraft hereingeplatzt, und die Erwartung der Wiederkehr wird nur allmählich ermatten. Wir haben wieder zwei relative Werte, nun ganz von Menschenhand geschaffen, in Reih und Glied. — Der schlichte Verlauf des Bast- oder Lederstreifens um den Hals ist durch die Einfügung der Knoten für die sinnliche Aufnahme des Beschauers entschieden verstärkt, indem sie im gleichgefärbten Kontinuum, durch Zuwachs des Volumens und damit verbundene Besonderheiten der Lichtreflexe und Schattenlagen, Intensitätsunterschiede innerhalb des Gesamteindrucks schaffen. Die zunächst retardierenden Momente führen eine allgemeine Verlangsamung der Aufnahme, aber zugleich eine eindringlichere Wirkung herbei, indem sie ein flüchtiges Darüberhingleiten und beliebiges Abschweifen von der vorgezeichneten Blickbahn, wie es beim schlichten Streifen sich bald einzustellen pflegt, verhindern durch eine Folge besonderer Attraktionsstellen, die das Sehorgan immer aufs neue behelligen, dem Tastorgan sich entschiedener einprägen. Mit der Zeit werden allerdings auch sie geläufig und gleichgültig wie alle oft verwandten Mittel.

Ist die Einlegung solcher Knoten anfangs unregelmäßig, wie der Zufall oder die Hantierung ungeübter Hände gerade erlaubt, so wird doch bald herausgemerkt, daß dadurch die gleichmäßige Kontinuität des Verlaufes Einbuße erleidet, indem das unerwartete Auftreten der Steigerung ruckweise das Entlanggleiten des Blickes unterbricht. Der Verfolg der Umgrenzungslinie (des Halses hier) ist so sehr Hauptsache, daß sie sich als entscheidende Instanz geltend macht, und so stellt sich bald genug überall regelmäßige Abwechslung der Tonstellen mit dem Leitfaden ein, d. h. erwartete Wiederkehr der Hebungen und der Senkungen im durchgehenden Sinnesreiz [1]).

[1]) Wir können zur bequemeren Verständigung verschiedene Mittel wählen: entweder Buchstaben, indem wir mit den kleinen runden wie a den Durchschnittswert des Bandes, mit überragenden langen wie b, d oder p, q den erhöhten oder eindringlicheren Wert des Knotens und seiner Äquivalente sonst bezeichnen; oder wagerechte und senkrechte Linien — | — | — | —. In beiden Fällen aber sollte beachtet werden, daß die Sonderung der Bestandteile nicht durch Erweiterung der Zwischenräume zur Andeutung von Intervallen werden darf, die als unbezeichnete



Ziehen wir, statt der Verschlingung des Riemens in Knoten, nun Perlen aus Glas oder Kugeln aus Tonerde, Holz, oder Scheiben und Plättchen, genug andere körperliche Bestandteile aus geeignetem Material auf eine Schnur, so muß hier im Anschluß an das vorige Beispiel eine Bemerkung gemacht werden, die unsere Terminologie betrifft und doch auch sachlich nicht gleichgültig ist. Man pflegt in der Ornamentik kurzweg von einfacher Reihung zu reden, wenn alle Elemente unter sich gleich sind, von alternierender Reihung, wenn zwei verschiedene Elemente miteinander abwechseln. Diese Bezeichnung stimmt im ersten Falle jedoch nur, wenn ein Element sich unmittelbar an das andere schließt, d. h. wenn ein und derselbe Reizkomplex in ununterbrochener Folge sich wiederholt. Sowie dagegen irgendwo zwischen den Kugeln die Schnur zum Vorschein kommt, auf der sie aneinander gereiht sind, so zeigt sich sofort, daß wir die Intervalle zwischen den Reizkomplexen doch mit in die Rechnung bringen müssen, d. h. als Senkungen zwischen den Hebungen, so daß bei regelmäßigem Abstand zwischen einer Kugel und der anderen schon von alternierender Reihung gesprochen werden müßte; denn jedes Intervall zwischen den Kugeln ist hier kein leerer unbezeichneter Zwischenraum, sondern durch einen Sinneseindruck, etwa einen weißen oder sonst farbigen Faden gefüllt, und es hängt von der Intensität des Reizes ab, wie weit sie sich geltend macht in Konkurrenz mit den übrigen. Gehen dunkle Perlen über eine helle Schnur, so können die Abschnitte der letzteren zu Hebungen werden, die körperlichen Gebilde zu Senkungen, so sehr diese als Reizkomplexe sonst den Vorrang beanspruchen möchten. Selbst die Raumleere, die unbezeichnete Pause zwischen zwei besonderen Sinnesreizen ist als vermeintlich »negatives« Moment nicht belanglos. Sowie wir die Zwischenräume ungleich nehmen, drängt sich ihr Anteil am Verlaufe dem perzipierenden Subjekte von selbst auf. Mit der Verlängerung des Intervalls kommt die Spannung hinzu, die durch entgegenkommende Erwartung eines folgenden Eindruckes hervorgerufen wird. Schon beim Hinschreiben eines Versschemas wird jedes Innehalten zwischen den geläufigen Zeichen als Willensakt empfunden, als aktive Hemmung. Ausschaltung und Wiedereinschaltung zum folgenden Schlag vollziehen sich in dieser Pause des Sprechenden, Singenden, Taktierenden, und dem Musiker ist vollkommen klar, was Staccato heißt im Unterschied von dem selbstverständlichen fließenden Vollzuge. Bei der Ornamentik pflegt man diesen Unterschieden noch nicht die Beachtung zu widmen, die sie verlangen dürfen.

Unterbrechungen der Reizfolge doch keineswegs belanglos sind, sondern die Wirkung der ganzen Reihe wesentlich verändern.

Nun aber noch eine Beobachtung, die das Ebengesagte über den Anspruch der unbesetzten Zwischenräume, doch als mitwirkende Faktoren in die Rechnung einzutreten, vollends bestätigt. Die enggedrängte Reihe der gleichgeformten und gleichgefärbten Kugeln gibt eine andere Wirkung als die locker gereihte Folge derselben Kugeln mit hinreichenden Abständen, in denen nur eben die fortlaufende Schnur dazwischen sichtbar wird. Bei ununterbrochener Folge geht ein Teil jedes einzelnen Vollwertes verloren und fällt der Funktion als Kontinuum anheim. Die isolierte Kugel als einheitlicher Sinneseindruck wirkt für sich stärker als unmittelbar nebeneinander in Reih und Glied. Im letzteren Fall, wo jeder Körper auch die Weiterleitung im einheitlichen Verlaufe übernimmt, entfällt ein mittleres Quantum des Einzelvolumens an diesen Zusammenhang, eben den Durchschnitt; nur die Vorsprünge der Rundung nach oben und unten, vorn und eventuell auch hinten, die sich durch merkbare Einschnitte sondern, vertreten und sichern den Einzelwert als solchen. Aufschluß in Reih und Glied entwertet also das Individuum. Das erfährt jeder Rekrut am eigenen Leibe. Auch das noch so sehr seinem Nachbar schon gleichende Element, wie bei einförmig gearbeiteten Perlen eines Rosenkranzes etwa, verliert ein Quantum seiner Besonderheit an die Masse des Kollektivums. Seitlich abgeplattete Kugeln und scheibenförmige Glieder zeigen diesen Zusammenschluß noch entschiedener als die allseits sich absondernden Körper, die sich nur in einem Punkte wirklich berühren.

Das Äußerste der Unselbständigkeit des einzelnen wird dagegen erreicht, wo ungezählte kleine Körper von hervorstechender Form und Farbe je einzeln mit einem Schnürchen befestigt an einem gemeinsamen Bande hängen und sich so massenhaft zusammenballen oder teilweise decken, daß sie nur bei stärkerer Bewegung des Trägers sich wieder einzeln hervorheben. Die flimmernde Erscheinung dieser Troddeln oder sonstigen Endigungen ist es, die den Hauptreiz solcher Sammeleinheiten bildet, wie am Gürtel- und Lendenschmuck oder an Hals- und Armbändern mancher südlichen Völkerstämme. Hier wird das Kollektivum aus seiner Massenwirkung nur durch die rhythmische Fortpflanzung des Atmens, des Gehens und des Tanzens wie der mannigfaltigen Hantierungen, die in der Peripherie der Schmuckgebilde nachzittern oder sie gar in periodische Schwingungen versetzen, zu zentrifugaler und zentripetaler Bewegung gebracht, und die auffallenden Reizstellen an den Endigungen beleben die äußersten Grenzen der Emanationssphäre ihres Males.

Je mehr das Gebilde der Ornamentik sich als Sammeleinheit dem verschwommenen Eindruck einer peripherisch kreisenden Masse nähert, desto gleichgültiger wird das einzelne Element. Aber es kann nicht

zweifelhaft bleiben, daß solche Fälle wie die letztgenannten, zu denen wir auch Muschelgehänge und Schellengürtel wie alle Schmuckstücke mit Klapperblechen und dergleichen rechnen dürfen, die mit der flimmernden Erscheinung zugleich im Tanz und Spiel ein schwirrendes Geräusch vollführen, doch an die äußerste Grenze des Gebietes gehören.

3.

Hier angekommen, sollten wir deshalb zurückblicken auf die durchgehenden Eigenschaften des maßgebenden Bereiches. Nach dem doppelten Gange, den wir zurückgelegt, indem wir über das Schicksal der Naturobjekte bei der Verwendung zum Schmuck und über das Verfahren des Menschen bei eigener Hervorbringung solcher Mittel Auskunft gegeben, muß nun gefragt werden: was ist das Gemeinsame zwischen beiden? — welchen Bedingungen muß das Naturobjekt, das der Ornamentik dient, ebenso entsprechen, wie das Gebilde von Menschenhand, das zu diesem Zwecke eigens erzeugt oder doch zugerichtet wird?

Unzweifelhaft macht sich bei der Auswahl der Naturgegenstände — wie Muscheln und Federn, Zähne und Knöchel, Beeren und Fruchtkapseln — ebenso wie bei der Anfertigung von Perlen aus Tonerde und Glas, von Plättchen aus Bein oder Metall, allmählich ein allgemeines Grundgesetz für die Verwendbarkeit als Elemente des Schmuckes geltend: das ist die Gleichmäßigkeit dieser Elemente unter sich, sowie sie in einer Mehrzahl auftreten sollen. Ein Jäger gibt sich wohl die Mühe, alle Zähne aus dem Gebiß eines erlegten Wolfes herauszulösen und einzeln zu durchbohren, um sie wieder aufzureihen. Einmal hat er sie vielleicht durcheinandergeworfen und sucht sie dann nur nach der Größe zusammen, nimmt etwa die stärkeren alle an die bevorzugte Vorderseite, die schwächeren nach hinten. Ein anderes Mal beobachtet er schon die durchgehende Symmetrie des Gebisses selbst und merkt sich bei den Zähnen die Stelle, wo sie gewachsen sind, um die korrespondierende Ordnung beider Kiefer wieder herzustellen. In diesem Falle bewahrt er das Verhältnis aus dem organischen Bestande, dessen natürlichen Zusammenhang er mit dem Wegfall des Kiefers auflöst, und adoptiert die Symmetrie des fremden Naturgeschöpfes zum Einschluß eines Wertes am eigenen Leibe. Aber es ist auch einleuchtend, daß dieser Jäger mit solcher Herübernahme der vorgefundenen Ordnung des Gewächses den entscheidenden Schritt über die Grenzen der Ornamentik vollzieht und zur Naturnachahmung übergeht, die seinem Verkehr mit den Tieren des Waldes am nächsten liegt. — In anderen Händen genügt die Ähnlichkeit der Form überhaupt, und Zähne von

Haustieren werden solchen von Raubzeug gesellt, ohne Rücksicht auf Herkunft und Bestimmung des einzelnen, wenn sie nur den neuen Zweck gleichartiger Reizelemente zur Hervorhebung erfüllen.

Wo die eigene Hand des Menschen die Elemente der einfachen oder alternierenden Reihung selber hervorbringt, da führt schon die vielfache Wiederholung ihrer Form zur gleichmäßigen Bildung aller. Allmählich gelingt sie immer genauer und wird immer getreuer befolgt, je mehr die Erfahrung wächst, daß Abweichungen und Ausnahmen gar nicht belanglos sind, sondern den Verlauf der Wirkung stören, die man erreichen will. Wie der Jäger schon bei den Zähnen des Beutestückes, als er sie durchbohrte, um sie aufzuziehen, sorglich zwischen dem Kopfende und der Wurzel unterschied, d. h. danach trachtete, alle Teile seines Halsbandes in der nämlichen Richtung zum Mal des Schmuckes zu halten, die Spitze nach innen gegen das Zentrum des Kreises zu kehren, die breite Krone nach außen [1]), oder umgekehrt die erhobenen Spitzen der Hauer ringsum hinausragen zu lassen, so merkt auch der Verfertiger länglicher Zierglieder bald den Unterschied, den wir heute mit »zentripetaler und zentrifugaler Beziehung« der peripherischen Reihe bezeichnen. Kehrt sich die Spitze solcher Glieder nach außen, so weisen sie alle vom Mittelpunkt in die umgebende Sphäre hinaus, durchstrahlen also diese Zone gleichsam mit ihrer Wirkung. Läßt man dagegen keine dieser beiden Richtungen die Oberhand gewinnen, indem man Glied um Glied die Richtung wechselt, so beschränkt sich auch die Kraft der Gegensätze auf die Grenzzone, die sie selber erfüllen, reicht wenigstens nicht entscheidend in das Innere des Kreises hinein, noch in die Weite hinaus, d. h. der Kontrast der Richtungen hebt sich fast völlig auf innerhalb des belebten Saumes, der die Mitte umgibt.

Überall, wo die Elemente von Menschenhand hergestellt werden, setzt sich die Regelmäßigkeit ihrer Formen und die Gleichmäßigkeit ihrer Farben durch, d. h. überall tritt die typische Bildung an die Stelle der individuellen Verschiedenheit, die bei mangelhafter Übung vorkommen mochte, wie bei gesammelten Naturobjekten, die man in den Dienst der Zierkunst nahm. Das Wort Typus bedeutet ja gerade diesen für zahlreiche durchgehends gleiche Abdrücke verwertbaren Prägestempel, d. h. eine Grundform, die das schwankende Spiel des Zufalls ausschaltet. Und fragen wir nach dem Beweggrunde, weshalb die Ornamentik solche Gleichmacherei betreibt, so leuchtet dem vorurteilsfreien Beobachter ihrer Zwecke gewiß ohne weiteres ein, daß sie wohl-

[1]) Vgl. ein Beispiel aus den Höhlenfunden der Steinzeit bei Eug. van Overloop, *Les Origines de l'Art en Belgique.* Bruxelles 1882, pl. II, *»âge du Mammouth«*, dritte Höhle von Goyet.

weislich so verfährt, je mehr sie sich auf ihr eigenes Wesen besinnt und sich instinktiv oder bewußter von verwandten Trieben des künstlerischen Sinnes unterscheiden lernt. Sie kann das Einzelding nur brauchen, wenn es in Reih und Glied mit seinesgleichen tritt, wenn es also auf einen Teil seines selbständigen Wertes verzichtet, und wo es nur als Reizelement neben anderen dienen soll, um im nächsten Augenblick schon dem folgenden dasselbe Recht der Beachtung abzutreten, d. h. wo es nicht selbst beansprucht, sich allein geltend zu machen und die volle Bedeutsamkeit eines Individuums einzusetzen. Solche Entfaltung der Anwartschaft auf Sonderexistenz ist nur bevorzugten Plätzen vorbehalten, wie jenem Solitär, von dem wir gesprochen haben und der sich bei näherer Erwägung auch seinerseits als relativer Wert herausstellte, der in Abhängigkeit von einem größeren Ganzen geraten war. Die Auffassung des Betrachters mag zwischen sukzessiver und simultaner abwechseln, sie mag also auch beim einzelnen Element der Reihe oder vollends bei der Dominante einer Gruppe länger verweilen als bei anderen; aber alle diese Momente bleiben doch bedingt durch den Hauptzweck und ordnen sich dem Mal des Schmuckes unter, weil sie nur diesen Wert hervorheben und auszeichnen wollen, aber nicht sich selber aufdrängen als den höheren Wert. Der feurigste Demant in der Perlenfassung eines Ringes nimmt unser Auge für sich gefangen, solange dies Schmuckstück isoliert daliegt, seinem eigentlichen Zweck entfremdet; aber sowie der Ring den Finger der Hand umschließt, auf den er gewartet, ist der Finger sein Mal und wir gehen von ihm zur ganzen Hand, zum Arm, zum Körper, zur Person seines Trägers über, und der Kopf dieses Menschen ist als Krönung der Vertikalachse seiner Gestalt die Dominante des Ganzen, die wir anerkennen, jenem blitzenden Diamanten am Finger zum Trotz.

Das Hausgesetz der Ornamentik unterwirft die vorgefundenen Naturobjekte wie die selbstgemachten Zierglieder dem gleichen Verfahren, sowie es auf die Weiterleitung in einer Dimension, auf den Verlauf der Reihung ankommt, d. h. der unerbittlichen Typisierung und Schablonisierung, während sie anderseits die bevorzugten Glieder, die zu ruhigem Verweilen einladen sollen, durch eine Begleitung hervorzuheben, durch eine Folie zu steigern weiß. Man schiebt die vermeintliche Schuld an der schematischen Bildung so vorschnell auf Ermüdung des Arbeiters oder Abstumpfung und Ungeschick zugleich; aber solche Gelegenheitsursachen können nur einen Teil der vorliegenden Fälle leidlich entschuldigen, nicht aber die Gesamtheit erklären, die gar keiner Entschuldigung bedarf, weil sie das Ergebnis gar nicht anders will. Es gibt einen viel tiefer liegenden Beweggrund, auch bei vollendeter Technik und sauberster Gewissenhaftigkeit der Arbeit. Jeder stärkere

Grad individueller Bedeutsamkeit und charakteristischer Besonderheit widerstritte den Absichten regelmäßiger Wiederholung eines relativen Wertes, der einen höheren Wert auszeichnen, hervorheben und begleitend vermitteln soll. So wird von Kulturhistorikern die einseitige Nachahmungstheorie der objektiven Kunstbetrachtung auch auf die Ornamentik ohne weiteres übertragen und wirft hier vollends durchaus irreführende Ansprüche auf, die zu allen Zeiten gesunden Gedeihens der alten Zierkunst völlig fern gelegen haben. Dieser Mißgriff sollte jedem Forscher klar werden, der die Tierornamentik primitiver Völker in ihrer Entwicklung verfolgt oder gar bei verschiedenen örtlich und zeitlich weit voneinander entfernten Rassen vergleicht.

Lassen wir noch alles beiseite, was die Wahl dieses oder jenes Tieres aus anderen Beziehungen heraus erklären könnte, sehen also erst einmal vollständig ab von der inneren Bedeutsamkeit, auf die wir zurückkommen werden, so wird jeder Sachkundige bald einsehen, daß die sogenannte »Stilisierung eines Tierbildes« in der Ornamentik nicht einfach aus technischen Schwierigkeiten und zufälligen Hindernissen des vollständigeren Abbildes hergeleitet werden kann, sondern daß dieser allgemein verbreiteten Erscheinung ein gemeinsamer Beweggrund des künstlerischen Wollens zugrunde liegen muß. Das »Tierbild« als Ornament würde aufhören, seine Funktion in Reih und Glied, d. h. seine sekundäre oder tertiäre, jedenfalls untergeordnete Rolle als Reizkomplex zu erfüllen, wenn es mit dem vollwertigen Abbild eines Lebewesens verwechselt werden könnte. Die erste Rolle muß dem Hauptwert verbleiben, den auszuzeichnen und zu Sinnen zu führen eben die Mittel ergriffen werden, mag dieser Gegenstand nun der Mensch selbst und seinesgleichen, ein Lebewesen oder nur ein bevorzugter Teil von ihm, sein Roß oder sein Sattel, sein Wehr und Waffen oder sein Gewand, sein Werkzeug oder sein Hausrat sein. Je weniger sich das Mißverständnis einschleichen kann, als sei das schmückende Mittel der Wert selber, desto sicherer bleibt die Wirkung innerhalb der beabsichtigten Grenzen und ordnet sich richtig ein in die Ökonomie des Gesamtwerkes. Hier umzieht etwa eine Reihe von Tierfiguren den Bauch eines Gefäßes; der rings umlaufende Zug bringt die stärkste Ausdehnung seines Umfanges zu vollem Eindruck auf den Betrachter. Dort nimmt ein Henkel hüben und drüben die plastische Gestalt eines kauernden Tieres an oder verwandelt sich zur oberen Hälfte, die sich als Griff loslöst, in ein zusammengeordnetes Paar solcher Geschöpfe. Ganz recht, ein Griff oder Henkel ist an sich schon ein Zielpunkt der Aufmerksamkeit; der verweilende Blick, die Aufforderung zum Anfassen an dieser Stelle motivieren die plastische Ausgestaltung. Die Rundung des Gefäßes selbst aber gleitet am

Auge vorüber; ihr Maß wird gerade dadurch erst annähernd erfaßt oder abgeschätzt, daß der ruhige Blick nur einen Teil trifft, der vollgültig erscheint, aber von Nachbarn begleitet ist, die weiter hinausweisen durch die Kurvatur und die Verschiebung aller darauf befindlichen Linien und Formen, d. h. selbst noch nicht gleichwertig erscheinen, sondern es nur zu werden versprechen im weiteren Verfolg. Gerade wenn nun das Abbild eines Dinges, wie ein Tier etwa, das an der Vorderseite zunächst ins Auge fällt, auch in verkürzten Bildern daneben sich ankündigt, so daß wir die Wiederkehr des identischen Bildes erwarten, kommt desto sicherer dasjenige zur Wirkung, was der Ornamentstreifen dem Betrachter zu Sinnen führen soll, eben das Volumen des Gefäßes, aber nicht das Tierbild um seiner selbst willen. Diese Erscheinung eines Tieres auf der Fläche ist nur ein Reizkomplex zur Vermittlung der geschwungenen Form des Behälters neben gleichwertigen Reizelementen im Verlauf der Kurvatur. Dies Tier darf also nicht zum Usurpator der Aufmerksamkeit werden, indem es sich als Individuum ausschließlich aufdrängt und als Lebewesen vollwertig gelten will für sich allein. Sowie es uns zu höchstem Anteil gefangen nähme, widerspräche das seiner dienenden Funktion als Zierglied in der Reihe der übrigen seinesgleichen. Selbst auf die Anzahl ringsum, die auf dem Gürtel des Bauches Platz fand, kommt es nicht an, es sei denn etwa, soweit den möglichen Ansichten bei der Drehung je ein Exemplar entsprechen mag; die Summe, die der Beschauer zusammenzählt, hat nichts mit dem Zwecke des Ornaments zu schaffen. Die Angabe dieser Zahl dient vielleicht der wissenschaftlichen Beschreibung, aber nicht der ästhetischen Aufnahme des Gebildes. Im Gegenteil, die Reihe mag ununterbrochen weiterlaufen, durch wiederholte Drehungen hindurch und beliebig haltmachen mit der Merknote »und so weiter«.

Ja noch mehr, die Ornamentik gibt uns häufig genug einen noch stärkeren Beweis, wie töricht der Anspruch an Wirklichkeitstreue des Naturvorbildes bei ihren Ziermitteln sei, indem sie von solchem organischen Lebewesen, das sie für ihre Zwecke ergreift, nicht das Abbild des Ganzen, sondern nur der Hälfte oder gar eines beliebig abgetrennten Teiles gibt, und nicht des wichtigsten etwa, des Kopfes, wo wir noch meinen könnten, er gälte für das Ganze, pars pro toto, — sondern auch eines Beines, eines Fußes nur, und endlich gar in freischaltender Zerstückelung und willkürlichster, d. h. naturwidriger Zusammensetzung der Teile, von ganz verschiedenen Geschöpfen obendrein, in absichtlichem Gegensatz zum organischen Wachstum, das wir heute wenigstens kennen. Das sind allbekannte Tatsachen, die uns in der klassischen Ornamentik der Antike mit ihrer Vorliebe

für organische Schönheit und ihrer Durchdringung mit naturalistischen Abbildern ebenso begegnen, wie in der primitiven Zierkunst der Naturvölker oder der sogenannten Barbaren, wo wir dies beides nicht suchen dürfen. Sie sollten jedermann zu denken geben, wenn es sich um die Voraussetzung ihres Verfahrens handelt, d. h. um die Anfangsgründe jeder Ornamentik. Sie belehren uns jedenfalls, daß es nur Unkenntnis dieser elementarsten Dinge bezeugt, wenn man sich anschickt, die künstlerischen Leistungen, z. B. der germanischen Stämme in den Zeiten der Völkerwanderung, nach dem Maßstab der Naturnachahmung zu beurteilen, und wenn man vollends als Urkunden für die Grade ihrer Nachahmungsfähigkeit und ihres Auffassungsvermögens die Elemente ihrer Zierkunst hinstellen zu dürfen glaubt, indem man das Vorkommen bestimmter Tierbilder oder gar der Menschengestalt in ihrem Ornamentenschatz verfolgt. Das ist ein gänzlich irreleitender Mißgriff, der nach allem, was wir uns soeben gesagt haben, nicht allein in den Zeiten der Völkerwanderung, sondern noch auf Jahrhunderte hinaus in der geschichtlichen Entwicklung des Mittelalters nur verhängnisvolle Verdrehungen des Sachverhalts ergeben kann. Die Ursache dieses immer wiederholten Irrtums ist nichts anderes als die gedankenlose Übertragung der klassisch-objektivistischen Ästhetik aus der griechisch-römischen Archäologie auf die Kunst des Mittelalters und der primitiven Völker! Und mit diesem fremden Maßstab in der Hand urteilt dann die »Deutsche Geschichte«, die Germanenkunst sei in der ersten Zeit »symbolisch«, dann nur »typisch« gewesen, und darauf, beim Eintritt der Pflanzenornamentik, wohl gar »konventionell« geworden.

Warum die Ornamentik typisch sein muß, haben wir uns begreiflich zu machen versucht, und das gilt eben für jede Ornamentik. Von symbolischer Ornamentik haben wir noch nicht gesprochen, obgleich davon neuerdings bei allen Bestrebungen, die Anfänge der Kunst zu verstehen, mit Vorliebe die Rede ist. Soeben sind wir sogar geflissentlich an dieser »Bedeutsamkeit« vorbeigegangen. Die Anwendung der Anfangsgründe jeder Ornamentik auf das Gebiet der symbolischen Ornamentik stellt erst vollends ins Licht, wieviel wir mit diesen Orientierungsfahrten gewonnen haben.

Alle Ornamentik ist Vermittlung eines Wertes. Für gleich organisierte Wesen zwingende Sinnesreize, wie Glanz, Farbe, Form, pflegen solche Auszeichnung und Anerkennung hervorzubringen. Muscheln und Perlen, mit denen sich der Wilde behängt, sind ihm durchweg geläufige Werte, die seine Person verherrlichen. Ein bereits bekannter Wert muß so und sovielmal auf dem Gegenstande abgetragen werden, wenn der primitive Mensch ihn schätzen soll, wo immer dieser Wert

nicht bekannt ist und nicht jedermann von selbst einleuchtet. Handelt es sich um einen wundertätigen Fetisch oder ein verehrtes Götzenbild, wie läßt sich die geheimnisvolle Zauberkraft auf andere Gegenstände übertragen, an andere Orte hinaustragen? Nur Zerstückelung eines solchen Idols kann da helfen, oder wenigstens leibhaftige Berührung mit dem Urbild. Die verteilten Glieder des Götzen wirken nach dem Glauben wie er selbst; Federn, die auf seinen Knieen gelegen haben, tragen die Wundermacht in die Weite. Mit Öl, das auf dem Fetisch ausgegossen ward, salbt man die Geweihten, die ihn vertreten. Ist das Idol ein Tier, so wird sein Abbild vervielfältigt und überall ausgebreitet, wo seine Gegenwart sich verkünden soll. Ein Gefäß für den Hausgebrauch schmückt man mit sinnfälligen Reizmitteln beliebiger Art; ein solches für heilige Gebräuche mit dem Bilde des mythischen Tieres, dem Symbol des Gottes. Aber dieses symbolische Ornament ist kein untergeordneter relativer Wert mehr wie das Bild eines beliebigen Tieres. Ein Zeichen, unter dem eine innere Bedeutung vorgestellt wird, die es äußerlich nicht aufweist für jedermann, ist ein okkulter Wert, für den Eingeweihten aber ein absoluter, dessen Machtsphäre weit hinausreicht über den einzelnen Gegenstand, an dem es auftritt. Also ist symbolische Ornamentik keine reine Ornamentik mehr. Sie setzt auch immer die wirklich bildende Kunst, die das Götzenbild selber schafft, voraus, sei es die Plastik, sei es die Malerei. Selbst ein einfaches Zeichen, wie das Kreuz, wiederholt in verkleinertem Maßstab, in Abbreviatur und Vereinfachung, das große Urbild oder das inhaltsschwere Symbol der segnenden Gebärde, den unmittelbaren Ausfluß der heiligen Kraft. In tausendfältiger Wiederholung des konventionellen Zeichens verbreitet sich der nämliche religiöse Wert über alle Geräte des kirchlichen Gebrauchs, wie die zerstückelten Gliedmaßen des Götzenbildes auf den Opferwerkzeugen der Herveyinsulaner.

Aber die Hauptsache bleibt dieselbe. Während die eigentliche Kunst den Wert, den sie verherrlichen will, selber erschafft und ausgestaltet, will und kann die Ornamentik diesen Wert nicht selber darstellen und hervorbringen, sondern vermittelt nur den vorhandenen. Sie zeichnet ihn aus, begleitet und bestätigt ihn mit allen Reizmitteln, die ihr zu Gebote stehen. Ihre Elemente aber sind nur relative Werte im Vergleich mit dem Hauptwert, den die darstellende Kunst zum absoluten Wert erhebt, wie z. B. das Abbild der Menschengestalt selbst, die Statue. Die bildende Kunst isoliert; die Ornamentik vervielfältigt und reiht aneinander, umsäumt und überspinnt die festen Bestandteile des Gegenstandes, und dieser ist das Mal des Schmuckes, das für sich besteht. Die Durchschnittswerte, die alle Zierkunst nur handhabt, um

einen Vollwert zu vermitteln, findet sie vor in der Außenwelt als Naturgebilde, oder stellt sie her als Gebilde von Menschenhand; aber sie entwertet die vorhandenen und wertet sie in bedingten Verhältnissen um, wiederholt sie mit typischer Gleichmäßigkeit, damit sie nicht höhere Anwartschaft gewinnen als sie sollen, immer, auch in mannigfaltiger Abstufung für sukzessive oder simultane Aufnahme, nur in transitorischer Verwendung, als Mittel zum Zweck, aber nicht um ihrer selbst willen zu bleibender Bedeutung. Das Symbol, das diesen höheren Wert beansprucht, muß ihre Kreise stören und täuscht deshalb manchen fremden Beobachter über die eigentlichen Anfangsgründe aller Ornamentik.

(Fortsetzung folgt.)

VI.

Die Bedeutung von Dur und Moll für den musikalischen Ausdruck.

Von

Eugen Becker.

Während die Beschäftigung mit den Tongeschlechtern nach der theoretisch-technischen Seite in der einschlägigen Literatur bisher eine sehr lebhafte war, hat die Frage nach ihrer praktisch-ästhetischen Bedeutung nicht entfernt die Beachtung gefunden, die ihr zweifellos gebührt. Was sich über diesen Gegenstand hie und da zerstreut vorfindet, ist verschwindend wenig und besitzt oft kaum andern als hypothetischen Wert. So scheint denn eine spezielle Untersuchung wohl berechtigt. Freilich kann die vorliegende Arbeit, da sie sich auf so gut wie nicht betretenen Boden wagt, nur den Charakter eines Versuchs tragen, was schon in ihrer Beschränkung auf einen verhältnismäßig kleinen Ausschnitt eines Teilgebiets der Tonkunst zum Ausdruck kommt.

Die folgenden Literaturverweise beziehen sich auf Eindrucks- und Ausdruckswert des Dur und Moll, sowie auf ihre Beziehungen zu den übrigen Ausdrucksmitteln der Musik. Was zunächst die psychologische Wirkung betrifft, so findet Helmholtz (Lehre von den Tonempfindungen, 5. Ausgabe, 1896, S. 355, 487) den Klang des Mollakkords etwas verschleiert und unklar gegenüber dem vollen und ungetrübten Wohlklang des Durakkords. — Wundt (Grundzüge der physiologischen Psychologie, 5. Aufl., 1902, II, S. 413) gibt Öttingen recht, der der Gefühlswirkung nach Moll die harte und Dur die weiche Tonart genannt wissen möchte. (Die Namen Dur und Moll beziehen sich ja ursprünglich auf die eckige und runde Form der Zeichen ♮ und ♭ der mittelalterlichen Notenschrift, B-durum und B-molle, unser h und b.) — Auch Külpe (Grundriß der Psychologie, 1893, S. 307) weist darauf hin, daß der Eindruck des Mollakkords härter sei als der des gleichnamigen Durakkords, und begründet diese Tatsache mit dem geringeren Grad der Verschmelzung der Teiltöne im ersten Fall. — Lipps (Grundlegung der Ästhetik, 1904, S. 465/66) empfindet den Dur-

dreiklang als besonders einheitlich und geschlossen, während ihm der Mollakkord den Eindruck der Entzweitheit, Getrübtheit, des relativ Dissonierenden macht.

Aus der psychischen Wirkung der Dur- und Mollkonsonanz folgert Helmholtz ihre ästhetische Bedeutung als Mittel, psychische Inhalte durch die Musik zum Ausdruck zu bringen. Er findet (a. a. O. S. 489) das Dursystem gut geeignet für alle fertigen, in sich klaren Stimmungen, für kräftig entschlossene, wie sanfte oder süße, selbst für trauernde, wenn die Trauer in den Zustand schwärmerischer, weicher Sehnsucht übergegangen ist. Für unklare, trübe, unfertige Stimmungen oder für den Ausdruck des Unheimlichen, des Wüsten, Rätselhaften oder Mystischen, des Rohen, der künstlerischen Schönheit Widerstrebenden hält er dagegen das Mollsystem für passend.

Die Musikästhetik begnügt sich, soweit sie überhaupt den Unterschied der Tongeschlechter hinsichtlich des Stimmungsausdrucks berücksichtigt, meist mit der populären Gegenüberstellung von Freude und Schmerz. So sagt Reißmann (Zur Ästhetik der Tonkunst, 1879, S. 43), die tatkräftig aufstrebende Freude lasse die Melodie im hellen, triebkräftigen Dur erklingen, die tatenlose, gebeugte Trauer dagegen singe sich am liebsten in dem in sich verharrenden, ruhenden Mollgeschlecht aus. Ausführlicher spricht er sich S. 97 über die Ausdrucksfähigkeit des letzteren aus, indem er es nicht nur für düstere Stimmungen, wie Trübsinn, Trauer, sondern auch für gewisse heftige Gemütserregungen, wie Wut, Zorn, für geeignet erachtet.

Engel (Ästhetik der Tonkunst, 1884, S. 50) gibt zu, daß Moll als der ernsten Seite der Tonkunst zugehörig zu betrachten sei, allerdings mit der sonderbaren Begründung, daß ein Tonstück, das in Moll schließe (er faßt den Mollklang als wesentlich dissonierend), nur bedingt befriedige.

Sehr prägnant ist eine zusammenfassende Bemerkung Wallascheks in seiner Ästhetik der Tonkunst (1886, S. 240), daß das musikalisch Schöne vermöge der Beziehung seiner Elemente zu unserem Gedankenausdruck durch Bildung zweier Tongeschlechter geeignet sei, für die beiden Hauptklassen der menschlichen Seelenstimmung (Freude und Trauer) einen Ausdruck zu bilden. Wir begehen wohl keinen Verstoß gegen den Sinn dieses Satzes, wenn wir »Gedankenausdruck« durch »Gefühlsausdruck« ersetzen; wählen wir noch für »Freude und Trauer« die richtigere Verallgemeinerung »Lust und Unlust«, so dürfte damit die Stellung des Dur und Moll innerhalb des allgemeinen musikalischen Ausdrucks ziemlich einwandfrei angegeben sein.

Riemann (in seinen Elementen der musikalischen Ästhetik, 1900, S. 104) stellt es außer Zweifel, daß neben Tonhöhe, Tonstärke (und

Geschwindigkeit, S. 62) die Harmonie in ihrer Zwiegestalt als Dur- und Mollkonsonanz neue, zu den direkten Faktoren zu rechnende, charakteristisch unterschiedene Ausdruckswerte der Musik biete. Er weist auf Zarlino hin, der bereits Dur als »heiter« (allegro) und Moll als »traurig« (mesto, maninconico) definiert habe, glaubt aber annehmen zu dürfen, jener habe nicht als erster diesen Charakterunterschied von Dur und Moll empfunden. Schon die Tonartencharakteristik der alten Griechen bevorzuge das dorische und äolische Moll wegen seines Ernstes gegenüber dem aufregenden und ausgelassenen phrygischen und lydischen Dur.

Jedenfalls darf man aber mit Dessoir (Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1906, S. 315/16) annehmen, daß die Tongeschlechter erst im Laufe der Zeiten ihre Gefühlswerte bekommen haben. Das beweist der Gebrauch der Mollskala schon bei Naturvölkern, ferner die noch heute außerhalb des strengen Gegensatzes stehende Volksmusik mehrerer Nationen; schließlich denke man an die erst allmähliche Ausdrucksentwicklung in unserer Musik lange nach der endgültigen Einführung der Zweigeschlechtigkeit, die sich an der Vokalmusik wohl nachweisen läßt.

Beschließen wir dieses einleitende Kapitel mit einigen wenigen in der Literatur gefundenen Andeutungen über das Verhältnis der Tongeschlechter zu den übrigen, speziell formalen musikalischen Ausdrucksmitteln. Nach Reißmann (a. a. O. S. 97) erzeugen die heftig nach außen drängenden Stimmungen, Jubel und Freude (also Dur, S. 43), Melodien mit weiteren und in größerer Mannigfaltigkeit wechselnden Intervallen und lebendigeren Rhythmen; Trübsinn, Trauer, Klage (also Moll) finden ihren entsprechenden Ausdruck in engeren Intervallen und in ruhigen, gleichmäßigeren Rhythmen. Daß die Molltonart auch für heftige Gemütserregungen (die nach obigem weite Intervalle benötigen) sich verwenden läßt, wird nach seiner Meinung durch das übermäßige Intervall und die sich anschließenden anderweitigen alterierten Intervalle möglich.

Wallaschek (a. a. O. S. 319) schreibt dem Moll, als gewöhnlichem Ausdruck der Trauer, eine in der Regel langsame Bewegung und ziemlich gleichbleibenden Tonfall zu; die Trauer liebe ferner herabgehende, die Freude hinaufgehende Intervalle, entsprechend dem Niedergang und Aufschwung unseres Geisteslebens. Die letzte Behauptung mag dahingestellt bleiben, die erste aber korrigiert sich ohne weiteres bei Ersetzung des Begriffs »Trauer« durch »Unlust«, für die es natürlich keine »gewöhnliche« Form gibt, da sie in die mannigfachsten Gemütszustände eingeht.

Mit diesen Vorbemerkungen ist das eigentliche Gebiet unserer Aufgabe schon ziemlich bestimmt. Wir brauchen uns nicht einmal mehr über die Art des musikalischen Ausdrucks als eines gefühlsmäßigen auseinanderzusetzen. Was Ausdruck überhaupt betrifft, so ist er natürlich Sache jeder Kunst. Auch die scheinbar formalste kann nichts zur Darstellung bringen, was nicht zugleich irgendwie ausdrucksvoll wäre. Aber erst im Bewußtsein des ästhetisch sich verhaltenden Subjekts wird der Gegenstand zum ausdrucksvollen, eine Tatsache der allen Dingen der Außenwelt gegenüber sich vollziehenden Einfühlung. Während jedoch in den übrigen Künsten ein auf die Wirklichkeit beziehbares Darstellungsobjekt Träger des Ausdrucks ist, knüpft sich in der Musik diese Bedeutung an Tonfolgen, die keinen Bezug auf reale Dinge und Vorgänge haben, so daß man sagen kann, die Musik gebe eine unmittelbare Darstellung des Gefühls selbst.

Bei der Einfühlung in Musik unterscheiden wir mit der modernen Ästhetik eine allgemeinere objektive und eine subjektive oder sympathische. Erstere ist die Grundlage aller musikalischen Eindrücke. Dem naiv Genießenden kommt sie so zum Bewußtsein, daß jeder Tonfolge ein gewisser Stimmungscharakter anzuhaften scheint; es mutet ihn eine Melodie ernst und schwermütig, eine andere heiter und neckisch an, ohne daß in ihm selbst die entsprechende Stimmung anzuklingen braucht. Sobald es aber zu solch innerlichem Mitschwingen kommt, ist schon der Übergang zur sympathischen Einfühlung gegeben.

Inwieweit bei der Einfühlung ganz eindeutig bestimmte Gefühle und Affekte als Ausdruck der Musik aufgefaßt werden, ist individuell verschieden. Jedenfalls ist es klar, daß die Musik mit ihren Mitteln allein einer genaueren Differenzierung der konkreten Gemütszustände nicht fähig ist, da sie ja deren in Wahrnehmungs-, Vorstellungs- und Gedankenleben wurzelnde Voraussetzungen nicht zugleich mit darstellen kann. Nahezu eindeutig ist sie nur bei der Wiedergabe allgemeiner Stimmungen, für deren Ausdruck die ihr einzig zur Verfügung stehenden qualitativen und quantitativen Gegensätze von Lust und Unlust, Stärke und Schwäche, Zu- und Abnahme, Aufregung und Ruhe genügen (siehe Siebeck, Grundfragen zur Psychologie und Ästhetik der Tonkunst, 1909, S. 34/35; auch Moos, Moderne Musikästhetik in Deutschland S. 348/49).

Für eine Arbeit wie die vorliegende wäre es demnach wenig angebracht, Werke der absoluten Musik zur Untersuchung heranzuziehen. Wir nehmen daher unsere Zuflucht zur Vokalmusik, die sich auf den durch Worte bestimmten Gefühlsgehalt der poetischen Lyrik stützt. Allerdings dürfen wir uns der Einsicht nicht verschließen, daß, wie jede

Vereinigung der Künste nur ein Kompromiß bleibt, so auch in unserem Fall die Ausdrucksgehalte der beiden Komponenten kaum je sich völlig verschmelzen lassen. Man braucht nur ein vom Wort isoliertes Gesangsstück unbefangen auf sich wirken zu lassen, um zu erkennen, daß die im Wort ausgedrückte Gefühlsqualität in die Musik allenfalls eingedeutet werden kann, aber nicht notwendig eingedeutet werden muß. Doch kümmert uns das hier weiter nicht; auch kann es uns vorläufig gleichgültig sein, bis zu welchem Grade der Komponist eigenmusikalischen und poetischen Gefühlswert einander nahegebracht hat. Vielmehr kommt es uns darauf an, daß er tatsächlich eine, eben durch das Wort gegebene Bedeutung in seine Tonformen hat legen wollen.

Diese seine Absicht erreicht er durch zweckentsprechende Verwendung der zahlreichen Mittel, die ihm die entwickelte Tonkunst darbietet. Die Elemente der Musik sind die materialen der Klangfarbe, der Tonhöhe (Qualität), der Tonstärke (Intensität) und das formale der Geschwindigkeit, des Zeitmaßes. Die für die Kunst in Betracht kommenden Klangfarben scheiden sich in die elementaren der menschlichen Gesangsstimmen und die der zahlreichen künstlichen Instrumente. Der wechselnden Tonhöhe der Naturlaute entspricht die musikalische Tonreihe (Melodie), basierend auf der Harmonie in ihren Haupterscheinungsformen Dur und Moll, mit der Möglichkeit der Transposition (Tonarten). Die Tonstärke mit ihrem An- und Abschwellen (Dynamik) ist noch ein elementares, eigentlich außermusikalisches Ausdrucksmittel. Das gleiche gilt von der Geschwindigkeit (Tempo) mit ihrem Zu- und Abnehmen (Agogik). Doch hängt mit diesem Element aufs engste der Rhythmus zusammen, der sich zunächst als gleichmäßige Gliederung des Zeitablaufs (Taktarten) und weiterhin als ungleichmäßige Zeitabteilung (motivische Rhythmik) darstellt.

Der Zweck unserer Arbeit ist nun, einmal die Bedeutung der Tongeschlechter für die in der Musik ausgedrückten Gemütsbewegungen zu untersuchen, sodann ihre Korrelation zu den übrigen Ausdrucksmitteln festzustellen. Diese Zweiteilung der Aufgabe — beziehungsweise Scheidung innerhalb des Begriffs »musikalischer Ausdruck« — ergibt sich unmittelbar aus den vorangegangenen Erörterungen. Zugleich sind wir damit auf die induktive Methode verwiesen, die auf der Analyse komplexer Gegenstände beruht. Genauer betrachtet ist unser Verfahren ein vergleichendes; zwei Glieder stehen sich gegenüber, zwischen denen wir vorläufig einen gewissen Zusammenhang vermuten. Das als Ausgangspunkt gegebene Glied, das Ausdrucksmittel des Tongeschlechts, stellt eine Identität in sich selbst dar. Gelingt es nun zu zeigen, daß das dazu in Beziehung gesetzte Glied, der gesamte musikalische Ausdruck, eine bestimmte Gleichartigkeit

aufweist, je nachdem er in Dur oder in Moll seine Basis hat, so gewinnen wir mit dem positiven Ergebnis die Bestätigung der in der Methode liegenden Hypothese [1]). Die praktische Ausführung der Methode ist folgende: wir stellen die Ausdrucksinhalte und -formen nach ihrem Auftreten in Dur und Moll zusammen und suchen aus dem gewonnenen Material das jeweils Gemeinsame heraus.

Da wir von vornherein die Stellung der Tongeschlechter für keine derartig hervorragende werden halten dürfen, daß ihr Wirkungskreis in gleicher Weise auf alle Ausdrucksformen sich erstreckt, unterziehen wir diese zunächst einer kurzen Prüfung hinsichtlich ihrer wahrscheinlichen Beziehungen zu Dur und Moll.

Vor allem scheinen die uneigentlichen musikalischen Mittel der Tonstärke und des Tempos gar nicht in Betracht zu kommen. Lust und Unlust, in die sich — wir greifen das voraus — der Gefühlsausdruck von Dur und Moll differenziert, weisen ja schon im aktuellen Erlebnis unterschiedslos alle Stärke- und Schnelligkeitsgrade auf. Auch das Moment der Klangfarbe kann, für unsere Arbeit wenigstens, wegfallen. Zu beachten wäre allenfalls, ob eine männliche oder eine weibliche Stimme Trägerin der Melodie ist. Aber diese Unterscheidung würde nichts für die Klangfarbe als musikalisches Mittel ergeben, da sie vielmehr eins des unmittelbaren seelischen Ausdrucks ist. Jedoch selbst wenn sie als solche in Beziehung zu Dur und Moll gebracht würde, könnte sie vielleicht nur dann von Erfolg für die Untersuchung sein, wenn man Lieder, von einer Frau für Frauenstimme komponiert, entsprechenden von einem Mann für Männerstimme geschriebenen gegenüberstellen könnte.

So bleiben noch die Melodie, die wir nach Richtung (auf- oder absteigend) und Aufbau (Stufe oder Sprung) betrachten wollen, und der Rhythmus in den beiden schon erwähnten Erscheinungsformen. Das gleichfalls rhythmische Moment der Metrik lassen wir indes bei der Schwierigkeit einer einheitlichen, einwandfreien Phrasierung, besonders angesichts der großen Abhängigkeit der Gliederung und Abgrenzung der Tonfolgen von der der Wortreihen des Gedichts, fallen. Weitere Differenzierungen des Harmonischen selbst, Berücksichtigung der verschiedenen Akkorde innerhalb der Tonalität, Konsonanz und Dissonanz, erfordern eine viel subtilere Behandlung, als im Rahmen dieser Arbeit möglich ist.

[1]) Die gleiche Methode liegt zugrunde einer Leipziger Dissertation von 1908, Eugen Reinhard: »Zur Wertung der rhythmisch-melodischen Faktoren in der neuhochdeutschen Lyrik«; klarer tritt die Verwandtschaft mit vorliegender Arbeit unter dem ursprünglichen Titel: »Der Ausdruck von Lust und Unlust in der Lyrik« hervor.

Auch die durch die Tonart bezeichnete relative Tonhöhe dürfen wir von der Untersuchung ausscheiden. Eine Charakteristik der Tonarten kennt nur das Klavier (und die Orgel), also die polyphonen Instrumente mit gleichzeitiger Akkordgebung, nicht aber die nur melodiefähigen Instrumente und Singstimmen. Doch ist das eine für uns belanglose Tatsache angesichts der Wahrnehmung, daß der Komponist ohne Zweifel seine Tonarten mit Absicht für einen bestimmten Ausdruck wählt. Franz weist in einem Brief mit aller Entschiedenheit darauf hin (Biographie von Procházka S. 49). Aber da die Gegensätzlichkeit der Tongeschlechter keine derartige ist, daß die in Dur gehaltenen Stimmungen in Moll schlechthin ihr Gegenstück fänden (siehe S. 223), so ist eine Untersuchung der Tonarten — es müßten natürlich die parallelen, nicht die gleichnamigen miteinander verglichen werden — nach dieser Hinsicht von Anfang an aussichtslos.

Schließlich noch einige Worte über das Material. Die Wahl gerade der Lieder von Schubert, Schumann und Franz bedarf wohl keiner besonderen Begründung; sie sind ja anerkannte Meister ebenso erfindungsreicher wie gefühlstiefer Vokalkomposition. Da ferner ihre Lebzeiten nicht allzuweit auseinanderliegen (1797—1828, 1810—56, 1815—92), so wird auch die Tatsache der Entwicklung, die durch die allmähliche Veränderung des musikalischen Ausdrucks ihre Wirkung erweist, für unsere Arbeit ziemlich irrelevant. Eine merkliche innere Entwicklung haben ja die drei — Schubert und Franz ohne allen Zweifel — auch nicht durchgemacht; von Schumann aber wurden die Lieder der letzten »neuerungssüchtigen« und jedenfalls sehr ungleichen Schaffensperiode ausgeschaltet.

Der Untersuchung zugrunde gelegt wurden die Sammlungen der Edition Peters, und zwar für Schubert und Schumann je die zwei ersten Bände, für Franz die erschienenen vier, so daß jeder Komponist mit ungefähr gleich viel Liedern vertreten ist. Unberücksichtigt blieben Gesänge, die ins Gebiet des Epischen und Dramatischen reichen, die zwar des Stimmungsgehalts keineswegs entbehren, aber, besonders auch wegen des allzu selbständig auftretenden Moments der Tonmalerei, doch mehr zur charakteristischen Musik zu rechnen sind.

Indem wir uns nun zur Erledigung der Aufgabe wenden und genauer auf die Methode eingehen, überzeugen wir uns bald von der Unmöglichkeit, die Ausdruckswerte und deren musikalische Darstel-

lungsformen in ihren Beziehungen zum Tongeschlecht gleichzeitig zu untersuchen. Das könnte allenfalls angehen, wenn zusammen mit Dur und Moll auch kontrastierende Gefühlsqualitäten sich gegenüberstellen ließen. Die Psychologie scheidet zwar alle Gemütsbewegungen der Qualität nach in lust- und unlustbetonte, aber damit ist keineswegs gesagt, daß für jedes Gefühl der einen Seite die andere ein genau entsprechendes aufzuweisen habe. So sehen wir uns von vornherein zu gesonderter Betrachtung veranlaßt. Aus praktischen Gründen beginnen wir mit den Ausdrucksformen. Dabei gibt uns die Erwägung, daß der völlige Verzicht auf das inhaltliche Stimmungsmoment rein äußerlich schon die Arbeit, die sich ja auf Textmusik stützt, illusorisch machen würde, den Ausgangspunkt für unsere Methode im engeren Sinn.

Wir haben vorhin von eigentlich außermusikalischen Ausdrucksmitteln gesprochen und als solche Tonstärke und Zeitmaß bezeichnet. Sie sind außermusikalisch, weil sie eben absoluter Ausdruck seelischer Bewegungen sind, was sich ohne weiteres an den lautlichen Äußerungen des menschlichen Gemütslebens erweist. Die Lautstärke, die sich ja nicht immer mit der Gefühlsintensität deckt, mag einen weniger unmittelbaren, nur für reflexive Äußerungen seelischer Erregung unbedingt geltenden Ausdruckswert haben; die Geschwindigkeit aber ist immer, auch ohne daß die Gemütslage durch sprachliche Zeichen sich verrät, unverfälschter Ausdruck des Gefühlsverlaufs: ruhige, mehr passive Seelenzustände haben ein langsames Tempo, was sich physisch durch entsprechende Atem- und Herztätigkeit, psychisch durch entsprechenden Vorstellungsablauf dartut; lebhaftere, mehr aktive Seelenzustände haben beschleunigtes Tempo in ihrem analogen psychophysischen Verhalten. Die Tonstärke ist dem Tempo gegenüber die undeutlichere und untergeordnete reine Ausdrucksform auch deshalb, weil sie innerhalb aller Schnelligkeiten und bezüglichen Gemütslagen variiert. So dürfen wir das Zeitmaß im Komplex des musikalischen Kunstwerks als den Hauptträger des Gefühls ansehen.

Alle anderen musikalischen Mittel haben als künstliche mehr oder minder nur symbolische Bedeutung. So ist, wie schon hervorgehoben, die Charakteristik der Tongeschlechter ein historisch Gewordenes, das nur für das Empfinden einer bestimmten Zeit und Kultur Geltung hat. Durch Assoziation mit Vorgängen der Außenwelt sind die Klangfarben (man denke etwa an Trompete, Horn, Oboe) zu ihrer Bedeutung gekommen. Beide, Tongeschlechter und Klangfarben, erscheinen allerdings als Träger gewisser psychologischer Wirkungen schon dazu prädestiniert, unmittelbaren Ausdruckswert anzunehmen. Rein symbolisch sind die Werte der speziell formalen Mittel, die der rhyth-

mischen und der melodischen Bewegungsarten. Das Zeitmaß aber (und mit Einschränkung auch die Tonstärke) läßt eine übertragene Bedeutung nicht einmal zu, weil Eigenwert und Bedeutung bei ihm unverrückbar zusammenfallen. Es wird niemals eine Zeit geben, wo etwa übersprudelnde Freude in der Musik durch ein Adagio ausgedrückt würde. Möglich ist wohl im Lauf der Entwicklung eine Verschiebung der Zeitnormen, sei es im Sinn einer Verschnellerung oder einer Verlangsamung, niemals aber eine Umstürzung ihrer Werte.

Wenn wir sonach das Tempo zum Ausgangspunkt für die Untersuchung der Ausdrucksformen machen, genügen wir zugleich der Forderung des inhaltlichen Moments, ohne daß wir auf die Stimmungsqualitäten im einzelnen besonders Rücksicht zu nehmen brauchen. Unsere Methode bestimmt sich sodann in folgender Weise: wir stellen — für Dur und Moll gesondert — Ausdrücke und entsprechende Ausdrucksmittel, soweit sie für uns in Betracht kommen, nach ihren Zeitmaßen geordnet zusammen und vergleichen die aus diesen Teilgruppen sich darbietenden allgemeinen Erscheinungen.

Einige Schwierigkeit ergibt sich nun bei der Abgrenzung der einzelnen Tempi. Nicht nur, daß die gebräuchlichen Vorschriften an sich etwas unklar und nicht immer allgemein gültig sind, es haben auch die gleichen Zeitangaben bei verschiedenen Komponisten keineswegs jedesmal die gleiche Bedeutung. So ist Moderato eine sehr zweifelhafte Bezeichnung. Riemann in seinem Musiklexikon stellt es »etwa« zwischen Allegretto und Allegro und identifiziert es mit Allegro moderato. Schuberts »Lindenbaum«, über dem ein »Mäßig« steht, ist aber z. B. einem Andante entschieden näher als einem Allegro. Andantino, das gewöhnlich als langsameres Andante aufgefaßt wird, ist bei Franz, der dafür große Vorliebe hat, oft beinahe soviel wie Allegretto. Immerhin haben die italienischen Bezeichnungen, die im Lauf der Zeit von Hinweisen auf den Charakter der Tonstücke allmählich zur Bedeutung von Schnelligkeitsgraden übergegangen sind, mehr normativen Wert als die reinen Schnelligkeitsvorschriften im Deutschen. Besonders undeutlich sind hier Zusammensetzungen wie: Nicht schnell, nicht zu schnell und ähnliche. Gar nichts kann und will es natürlich für das Tempo besagen, wenn Schumann hie und da ein: Einfach, zart, heimlich, innig usw. vor seine Lieder setzt. Anders, wenn er, der italienischen Manier sich nähernd, Ausdrücke wählt wie: Ruhig, leicht, munter, heiter, fröhlich, frisch u. dgl. Gerade das ist ja ein deutlicher Hinweis auf die enge Verwandtschaft zwischen Gefühlsart und Zeitmaß, und noch mehr drängt sich diese Erkenntnis auf, wo durch Weglassung aller Vorschriften es dem einzelnen völlig anheimgestellt bleibt, das

Tempo selbst zu wählen, eben unter dem Einfluß der in der Musik ausgedrückten Stimmung.

Bei der Unzuverlässigkeit der gebräuchlichen Bezeichnungen erscheint es nun als das Zweckmäßigste, eigene, genau abgesteckte Schnelligkeitsbezirke einzuführen und zwar der Übersichtlichkeit halber in möglichst beschränkter Zahl. Nehmen wir vier Stufen an: Langsames, mäßig langsames, mäßig schnelles und schnelles Tempo. Ein mittleres Zeitmaß fällt somit weg; dafür bietet aber unsere Vierteilung die Möglichkeit einer eventuellen umfassenderen Zweiteilung.

Zu einer exakten Abgrenzung verhilft uns die Benützung des Metronoms. Als Normalmaß wählen wir ♩= 78, d. h. eine Geschwindigkeit, die durch 78 Schläge in der Minute bezeichnet wird, und die auch Riemann als ungefähres Mittel angibt (Lexikon und »Elemente« S. 81). Problematischer ist schon die Art der Absteckung von da nach unten und oben. Wir teilen den Raum von 0—78 in drei Teile und setzen die Grenze beim zweiten Drittel, 52, jenseits entsprechend bei 104 an. Unserer praktischen Vierteilung liegt also eine ideelle Dreiteilung (langsam = I, mäßig = II + III, schnell = IV) zugrunde. Für den Gebrauch stellen wir folgendes Schema auf:

MM	♩	♩.	♪
I. Tempo			
	52	34.7	104
II. Tempo			
	78	52	156
III. Tempo			
	104	69.3	208
IV. Tempo			

Die allgemein gebräuchlichen Tempi reihen sich ungefähr in folgender Weise in unsere Gruppen ein:

I. Adagio, Larghetto,

II. Andantino, Andante,

III. Allegretto, Allegro moderato,

IV. Allegro, Vivace.

Natürlich hat nun wieder die genaue Abgrenzung der Lieder nach den vier Schnelligkeitsgraden, wie jede scharfe Scheidung, ihre Schwierigkeiten, und widersprechende Urteile lassen sich bei der individuellen Art der Erfassung des Tempos nicht vermeiden. Aber im allgemeinen dürfte es wenig ausmachen, ob man sich in einem einzelnen zweifelhaften Fall für eine Klassifizierung entscheidet, die dem durchschnittlichen Urteil nicht entspricht. Mehr als um einen Grad kann es sich

ja nie handeln, und der Fehler wird dann bei der Ausdehnung des Gesichtsfeldes gemildert.

Nun zur Betrachtung der Untersuchungsmomente.

I. Taktrhythmus.

Wir unterscheiden gerade Rhythmen, wo auf eine betonte Zeiteinheit eine gleiche unbetonte folgt, und ungerade, wo zwei unbetonte zu einer betonten treten. Der strengen Gebundenheit der ersten gegenüber tragen letztere den Charakter verhältnismäßiger Freiheit und Unruhe. Die Vereinigung beider Arten ergibt einen gemischten Rhythmus, bei dem sich das ungerade Prinzip dem geraden unterordnet und der infolge dieses inneren Gegensatzes äußerst lebendig wirkt. Der koordiniert gerad-ungerade Rhythmus kommt für uns nicht in Betracht. Die geraden und gemischten Rhythmen erscheinen in einfacher und erweiterter (verdoppelter) Form, wobei die einfache wieder durch einen lebhafteren Eindruck sich auszeichnet, weil in einer Folge solcher Takte die schwerbetonten Zeitteile schneller abwechseln.

Die gebräuchlichsten Taktarten sind:

	einfache	erweiterte
gerade . . .	2/4	4/4
ungerade . .	3/4	
gemischte . .	6/8	12/8

II. Motivischer Rhythmus.

Wiewohl scharfumrissene Tongestalten mit markanter Rhythmisierung in der Instrumentalmusik ihre eigentliche Heimat haben und die Gesangsmusik zufolge ihrer Gebundenheit an die Gesetze des Sprachflusses keine Zerklüftung der melodischen Linie gestattet, kann man bei ihr doch ohne große Mühe eine bald ruhigere, bald lebhaftere Art des rhythmischen Geschehens innerhalb der Melodie feststellen. Diese Unterscheidung gründet sich zunächst auf die Anfüllung eines Taktes mit einer größeren oder geringeren Anzahl von Tönen, mehr aber noch auf den Wechsel verschiedenwertiger Noten, wobei die Punktierung eine große Rolle spielt. Suchen wir an Beispielen einen Maßstab für die Einteilung zu gewinnen.

a)
b)
4/4 6/8
c)
d)

e) 2/8 [Notenbeispiel] 6/16 [Notenbeispiel]

In ihrer gleichförmigen Gemessenheit bieten die Beispiele a das Bild größter Ruhe; b weist zwar verschiedene Zeitdauer auf, in einem Fall sogar Punktierung, aber die Achtel sind gegenüber den Vierteln ein zu wenig gegensätzlicher Notenwert, um eine wirksame Belebung hervorzurufen. Dasselbe gilt von c, obwohl hier durch die größere Fülle der Rhythmus tatsächlich bewegter wird. In d herrscht zwar die gleiche Fülle, aber die Punktierung zerstört den ruhigen Fluß der Achtel, und die dadurch gewonnenen Sechzehntel stehen in entschiedenem Gegensatz zu den grundlegenden Vierteln. So erklärt sich die unzweifelhafte Lebendigkeit dieser Rhythmen. — Auch die Bildungen unter e müssen wir als in unserem Sinn äußerst belebte bezeichnen, trotz ihres gleichmäßigen Verlaufs. Es wirkt in ihnen, wenn auch nur ideell, das Moment des Wertkontrastes, da eben nicht die vorgezeichneten Achtel oder Sechzehntel, sondern der latente Viertelwert das — auch psychologisch begründete — Normalmaß darstellt.

Wir können sonach zu Recht die unter d und e eingereihten Rhythmen als die eigentlich lebhaften ansprechen und haben für diese Charakterisierung ein sicheres Kriterium in dem Vorhandensein bedeutungsvoll auftretender Sechzehntelwerte. Alle übrigen Rhythmen (a—c) fassen wir zusammen als ruhige und begnügen uns mit dieser Zweiteilung, da eine weitere Graduierung — man könnte etwa die Rhythmen unter c als gemäßigte bezeichnen — wegen der allzu leichten Verwischbarkeit der Grenzen, die nur im vorliegenden theoretischen Schema deutlicher hervortreten, kaum durchführbar wäre.

Doch müssen wir innerhalb der belebten Rhythmen eine Scheidung vornehmen, da die Ausstattung mit Sechzehnteln nicht immer eine so durchgehende ist wie in unseren Beispielen und viele Themen demgemäß eine Mischung von ruhig-gleichmäßigem und bewegtem Verlauf aufweisen. Z. B. Schubert »Sah ein Knab ein Röslein stehn« I, 61: 2/4 [Notenbeispiel]; Schumann »Grün ist der Jasminenstrauch ...« II, 12: 6/8 [Notenbeispiel]. Derartige Motive stellen wir als »kombinierte« zwischen die ruhigen und die belebten im strengen Sinn.

Zu bemerken ist noch, daß beim Allabrevetakt alle Noten ihrer praktischen Bedeutung nach auf die Hälfte ihres scheinbaren Werts herabzusetzen sind. Z. B. Schumann »In meiner Brust da sitzt ein Weh« I, 73 II:

¢ [Notenbeispiel] = 2/4 [Notenbeispiel]

Musikalische Rhythmik und poetische Metrik.

Da die Liedmelodien als Träger maßvoll bewegter Wortfolgen notwendig an deren Maße gebunden sind, besitzen die musikalischen Rhythmen im Lied keine absolute Selbständigkeit. Eine Untersuchung dieses Abhängigkeitsverhältnisses dürfen wir nicht versäumen, wenn anders unsere eventuellen Ergebnisse keine ganz und gar problematische Geltung haben sollen.

I. Taktrhythmus.

In der deutschen Liedpoesie spielen von den Versmaßen eine Rolle nur Jamben, Trochäen, Anapäste und Daktylen. Freilich im allgemeinen mehr nur für das Auge, während den sinngemäß gesprochenen Vers hauptsächlich eine dynamische Rhythmik kennzeichnet. Ein strengeres Gepräge bekommt wieder der vertonte Vers vermöge der einheitlichen Taktierung; taktmäßig geordnete Melodien widerstreben schon *eo ipso* einer vollkommen sinngemäßen Betonung und lassen durch die feste Beziehung der Worte auf das Notenbild, wenn der Komponist nicht durchaus willkürlich verfährt, die Metren selbständiger hervortreten. Natürlich macht die Musik keinen Unterschied zwischen Jamben und Trochäen einerseits und Anapästen und Daktylen anderseits; diese Gegensatzpaare sind nur durch den (vorhandenen oder fehlenden) Auftakt kenntlich. Auch auf die Anzahl der Metren innerhalb einer Zeile kommt es nicht an. Der Umfang der Metren jedoch, ihr Bestand aus zwei oder drei Silben, ist für die musikalische Rhythmik ein entschieden bedeutungsvolles Moment.

Den Zusammenhang nun zwischen den poetischen Maßen und dem Taktrhythmus untersuchen wir, indem wir alle Verse, ohne auf sinngemäße Betonung zu viel Wert zu legen, so ziemlich wie sie sich dem Auge darbieten, uns vorlesen. Bei dieser naiven Art des Verfahrens — und naiv und absichtslos müssen wir schon vorgehen, wenn anders wir ein Abhängigkeitsverhältnis auffinden wollen — stellt sich bei uns das natürliche Bestreben ein, überall und durchaus eine zweiteilige Rhythmisierung vorzunehmen. Und zwar beweist unser Normaltakt seine Zweiteiligkeit dadurch, daß er zwei betonte Silben enthält, die, je nachdem wir es mit Jamben (Trochäen) oder Anapästen (Daktylen) zu tun haben, durch je eine oder je zwei unbetonte Silben getrennt sind.

In seinen geläufigsten Formen ist daher unser Normaltakt entweder $^{2}/_{4}$- oder $^{6}/_{8}$-Takt. Diese Taktrhythmen sind die einzigen, die wir unter

den vorausgesetzten Bedingungen wirklich als vom Versmaß schlechthin abhängig bezeichnen können. Ob die Taktfüllung dabei tatsächlich aus vier bzw. sechs Silben besteht oder ob Dehnung oder Zusammendrängung vorliegt, ist gleichgültig, wenn nur die Taktvorschrift mit der ideellen Form der naiven Rhythmisierung sich deckt. Schubert I, 79 »Über meines Liebchens Äugeln«: $^{2}/_{4}$; Franz II, 10 »Wie Feld und Au so blinkend im Tau«:

$^{6}/_{8}$

Franz II, 41 »Weißt du noch mein süßes Herz, wie alles ...«:

$^{2}/_{4}$

Nicht ganz so unmittelbar ist das Abhängigkeitsverhältnis bei den vierteiligen Takten, $^{4}/_{4}$ und $^{12}/_{8}$, da sie immerhin eine Erweiterung der einfach geraden Form bedeuten. Es steht dann $^{4}/_{4}$ für ideelles $^{2}/_{4}$ oder $^{2}/_{4} + ^{2}/_{4}$ (Schumann I, 66 »Des Sonntags in der Morgenstund«: $^{4}/_{4}$; Schubert I, 41 »Auf einen Totenacker hat mich mein Weg gebracht«: $^{4}/_{4}$), $^{12}/_{8}$ für ideelles $^{6}/_{8}$ (Schubert I, 67 »Wie braust durch die Wipfel der heulende Sturm«: $^{12}/_{8}$).

Einen weit höheren Grad von Freiheit bietet die Setzung des ungeraden für das gerade Prinzip und umgekehrt des geraden für das ungerade innerhalb des zweizähligen Rhythmus. Wir haben hier also $^{6}/_{8}$ für $^{2}/_{4}$ und $^{2}/_{4}$ für $^{6}/_{8}$. Franz I, 20 »Die blauen Frühlingsaugen«: $^{6}/_{8}$; Schumann I, 54 »Und wüßten's die Blumen, die kleinen«: $^{2}/_{4}$. Dazu die gelegentlich vorkommenden Erweiterungen: $^{6}/_{8} + ^{6}/_{8} = ^{2}/_{4}$ ($^{6}/_{4} + ^{6}/_{4} = ^{2}/_{1}$), $^{2}/_{4} + ^{2}/_{4} = ^{6}/_{8}$ ($^{2}/_{8} + ^{2}/_{8} = ^{6}/_{8}$). Schumann II, 27 »Du bist vom Schlaf erstanden«: $^{6}/_{4}$; Schumann II, 4 »Lieb Liebchen, leg's Händchen aufs Herze mein«: $^{2}/_{4}$

Beide eben angeführten Unabhängigkeitsgrade finden sich vereinigt im $^{12}/_{8}$-Takt, wo man $^{2}/_{4}$, und im $^{4}/_{4}$-Takt, wo man $^{6}/_{8}$ erwartet: zunächst steht hier 4 statt 2, sodann 3 statt 2, beziehungsweise 2 statt 3. Franz IV, 2 »Nun wollen Berg und Tale wieder blühn«:

$^{12}/_{8}$;

Schumann I, 43 »Helft mir, ihr Schwestern, freundlich mich schmücken«:

$^{4}/_{4}$

Relativ am wenigsten vom Versmaß beeinflußt erscheinen die allein

noch übrig bleibenden ungeraden Taktarten. Nirgends gibt sich bei unbefangenem Lesen der dreigliedrige Takt als unmittelbarer Rhythmus, immer drängt sich die Zweigliederung auf. Schubert I, 25 »Am Brunnen vor dem Tore«: 3/4 ; Franz II, 36 »Ich wandre fort ins ferne Land«: 3/4 .

Aber auch der ungerade Takt kann mehr oder weniger von der Wortfolge bestimmt sein, wenn er nämlich eine bloße äußerliche Vorschrift ist und man die Zusammenfassung zweier Takte als den eigentlichen Rhythmus empfindet. Es vertreten dann zwei 3/8- (3/4-)Takte die Stelle eines 6/8- oder 2/4-Taktes, welch letzterer Fall wieder einen wesentlich höheren Grad der Selbständigkeit bedeutet. Schubert I, 64 »O du Entriss'ne mir und meinem Kusse«: 3/4
Schubert I, 89 »Er liegt und schläft an meinem Herzen«:

3/8 .

Der Vollständigkeit halber sei noch ein Beispiel angeführt, wo trotz freiester Behandlung des Textes das gewählte Taktmaß seine Abhängigkeit nicht verleugnen kann. Schumann II, 84 »Mit dem Pfeil, dem Bogen, durch Gebirg und Tal«: 4/4 .

Zusammenfassend stellen wir die Beziehungen zwischen poetischem und musikalischem Maß in folgendem Schema dar. (Die seltener vorkommenden Taktarten sind der besseren Übersicht wegen nicht verzeichnet.)

Versmaß	Taktmaß						
	abhängig	halbabhängig					unabhängig
		I		II		III	
jamb.-troch. .	2/4	4/4	—	6/8	3/8	12/8	3/4
anap.-dakt. . .	6/8	12/8	3/3	2/4	—	4/4	—

relativ poet. relativ musikal.

Der Unterschied zwischen abhängigem und unabhängigem Taktmaß ist also der des geraden und ungeraden Rhythmus. Demnach wollen wir als eigentlich halbabhängig nur diejenigen Takte bezeichnen, die aus einer Vertauschung des geraden und ungeraden Prinzips sich verstehen (also die der Gruppen II und III). Die Taktformen der Gruppe I, die nur eine Verdoppelung oder Halbierung des Normalmaßes darstellen, dürfen wir noch zu den abhängigen rechnen.

Um nun diese Differenzierung der Rhythmen auf die kritiklose Betrachtung der objektiv gegebenen Verhältnisse anzuwenden, ist es das beste, diese kritiklose Betrachtung erst einmal durchzuführen und ihre Ergebnisse mit denen der gleichfalls gesondert vorgenommenen kritischen Untersuchung dann zu vergleichen.

II. Motivischer Rhythmus.

Die besondere Lebhaftigkeit des musikalischen Geschehens innerhalb der Taktgliederung kann bedingt sein durch Bindung (Verteilung einer Silbe auf mehrere Töne unter Normalwert), Zusammendrängung (Füllung des Taktes oder eines Taktteils mit eigensilbigen Noten unter Normalwert) und Punktierung (einer normalwertigen Note). Als Normalwert der Silbe gilt nach unserer Auffassung des Normaltaktes (s. S. 228) die Achtelnote. Ein Beispiel, das alle drei Momente vereinigt, bietet uns Schumann I, 38 »Überm Garten durch die Lüfte«:



Die beiden ersten Silben geben an sich keinen Anlaß zu so kurzer Notierung, »Garten« kann seine Punktierung nicht aus sich selbst rechtfertigen, und das Herüberschleifen einer Silbe vollends kennt die gewöhnliche Redeweise (von den Diphthongen vielleicht abgesehen) überhaupt nicht. Die äußerst bewegte Rhythmik dieses Themas ist von den äußeren Verhältnissen des Textes also ganz und gar unabhängig.

Fälle, wo lebhafter melodischer Rhythmus tatsächlich schon durch das Wort gefordert wird, sind selten. Soweit dabei die Zusammendrängung wirkt, sind sie beschränkt auf freiere Verse, in denen neben zweisilbigen Metren gelegentlich ein dreisilbiges auftaucht, vorausgesetzt, daß das Normaltaktmaß $^{2}/_{4}$ bleibt und nicht etwa durch allzu aufdringliche Daktylen oder Anapäste die $^{6}/_{8}$-Gliederung nötig wird. Schumann I, 70 »Wenn ich früh in den Garten geh'«:

$^{2}/_{4}$

Wo aber bei regelmäßigem Versbau ein Takt mit mehr Silben ausgestattet erscheint, als ihm normalerweise zukommen, ist die dadurch erzielte rhythmische Belebtheit als vom Komponisten beabsichtigt anzusehen, der zu einem gewissen Zweck den Text frei gestaltet hat. Franz IV, 1 »Was pocht mein Herz so sehr«: $^{2}/_{4}$

Das gleiche gilt von der Zusammendrängung, die durch Setzung des $^{2}/_{4}$-Taktes an Stelle des $^{6}/_{8}$-Taktes, des $^{3}/_{8}$-Taktes an Stelle des $^{2}/_{4}$-Taktes entsteht. Schubert I, 4 »War es also gemeint, mein rauschen-

der Freund«: 2/4 ; Franz I, 24 »An ihren bunten Liedern klettert ...«: 3/8

Schließlich braucht der Komponist, um größere Erregtheit in seine Melodie zu bringen, selbst bei ganz gleichmäßiger Silbenverteilung die Normaltakte nur durch ihre Diminutivform (2/8 für 2/4, 6/16 für 6/8) zu ersetzen. Schumann I, 10 »Ich bin gekommen ins Niederland«:

6/16

Was das Moment der Punktierung betrifft, so darf man es ursprünglich wohl in Beziehung zum materialen Wortbestand bringen und kann an eine Abhängigkeit von der Silbenquantität denken. Eine genauere Prüfung zeigt jedoch, daß die punktierte Notierung nur selten dem Rhythmus der Sprechweise analog ist.

So entspringt Punktierung einer Silbe, die mit der folgenden ein Wort bildet, meist nicht einem natürlichen Bedürfnis. Schubert I, 6 »Ich frage keine Blume«: 2/4 ; die Quantitätsunterschiede kämen hier in folgender Schreibweise vielleicht am richtigsten zum Ausdruck: oder (der gebräuchlichen Schreibweise in der Instrumentalmusik).

Ungezwungen stellt sich dagegen die Punktierung ein bei abschließenden langen Silben, an die sich die kurze Auftaktsilbe eines neuen Wortes reiht. Schubert I, 56 »Das Meer erglänzte weit hinaus«:

Der Daktylus scheint dem Trochäus gegenüber für die Punktierung besonders da im Vorteil, wo ein Metrum ein in sich geschlossenes Wort enthält. Schumann I, 6 »Du lieblicher Knabe«: 6/8

In Franz' »Lieb Liebchen, leg's Händchen aufs Herze mein« (II, 13) müssen wir jedoch die Rhythmisierung: als beabsichtigt, vermutlich der Versinnbildlichung des Herzklopfens dienend, bezeichnen. In Schumanns »Ich bin ein lust'ger Geselle« (II, 14): ist die Punktierung durch das Wort zwar ganz unmittelbar gegeben, aber sie entspricht zugleich dem Ausdruck der Fröhlichkeit, für welche Wirkung der Komponist das Entgegenkommen des Dichters — gleichgültig ob bewußt oder unbewußt — sich zu Nutze gemacht hat.
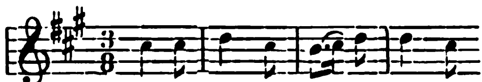
Wir sehen sonach die Punktierung nur dann als von der Silbenquantität schlechthin abhängig an, wenn sie nicht zugleich als Charakteristik eines bestimmten Ausdrucks auftritt, sondern nur den Zweck hat, den natürlichen Fluß der Deklamation nicht zu hemmen.

Die wenigen melodischen Bildungen, die durch absichtslose Zu-

sammendrängung oder Punktierung zu scheinbarer Belebtheit kommen, werden wir bei der Durchführung der Untersuchung gleich von den übrigen sondern.

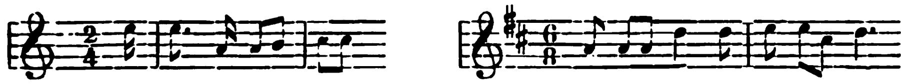
III. Melodierichtung.

Es gibt nur zwei Richtungen, in denen die melodische Linie verläuft, eine aufsteigende und eine absteigende; ein musikalisches Gebilde, das auf demselben Ton verharrt, kann allenfalls ein Motiv sein, wird aber erst durch Weiterführung nach einer der beiden Richtungen hin melodisch. Nicht alle Melodien sind jedoch schlechthin durch Steigen oder Fallen gekennzeichnet. Bei Themen, die einen Hauptton in der Weise umspielen, daß keine der eingeschlagenen Richtungen zu besonderer Geltung gelangt, können wir zu Recht von einer schwebenden Melodielinie reden. Schumann II, 18 »Berg' und Burgen schau'n herunter«:



Wir sehen hieraus, das die Bezeichnung »schwebend« eine Tonfolge ziemlich eindeutig bestimmen kann. Nur wo sich ein Widerstreit zwischen »steigend« und »fallend« bemerkbar macht, wo Zweifel entsteht, welchem von beiden der Vorzug gebührt, wollen wir die Art der Melodieführung unbestimmt lassen:
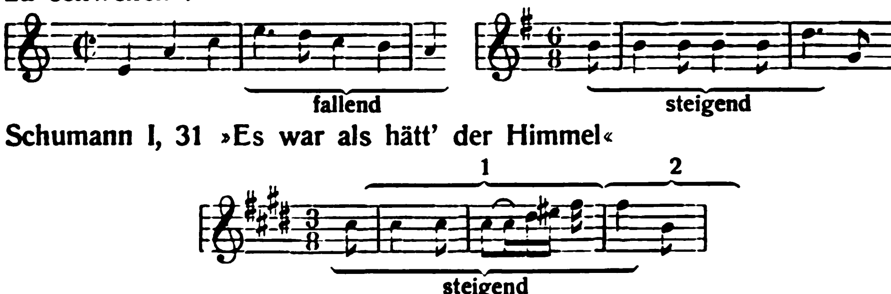
Schumann I, 34 »Ich hör' die Bächlein rauschen« und I, 45 »An meinem Herzen, an meiner Brust«.



Wir mußten, um zu allgemeinen Unterscheidungen zu gelangen, dem folgenden schon einigermaßen vorausgreifen. Verstehen wir unter Melodie die führende Stimme eines Gesangsstücks in ihrer ganzen Ausdehnung, so müssen wir sagen, daß es kaum eine Melodie gibt, die der Richtung nach einheitlich wäre. Nehmen wir einen der einfachsten Fälle: eine Strophe von zwei achttaktigen Perioden; dem Aufsteigen in der einen entspricht gewöhnlich ein Fallen in der anderen und umgekehrt. Es kann aber auch eine Periode in unbestimmter Linie verlaufen, es können weiter die Abschnitte innerhalb einer Periode eine Gestaltung aufweisen, wie vorher die Perioden im Rahmen der Strophe. Kurz es ist eine Fülle von Möglichkeiten gegeben.
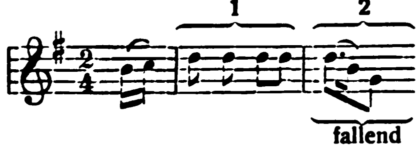
Am einfachsten und das Wesentliche zugleich mit großer Wahrscheinlichkeit am sichersten treffend erscheint es da, nach dem ersten Motiv oder, bei weniger deutlicher Gliederung, nach dem Anfang der

Melodie überhaupt sich zu richten. Von großer Bedeutung ist es, daß die betreffenden Melodieteile mit rhythmischen Schwerpunkten zusammenfallen; leichtbetonte Auftaktbildungen und ebensolche Motivausläufer sind daher für die Melodierichtung ohne Belang. Schubert II, 12 »Wer sich der Einsamkeit ergibt« und I, 90 »Durch Feld und Wald zu schweifen«.
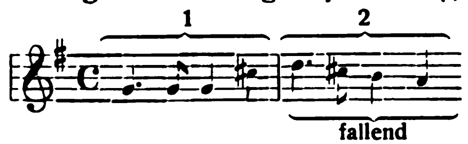


Schumann I, 31 »Es war als hätt' der Himmel«

In diesem Beispiel verliert der Sprung abwärts jedoch hauptsächlich nur deshalb an Bedeutung, weil das zwingende stufenweise Ansteigen unmittelbar vorausgeht. Denn es ist eine wichtige Tatsache der musikalischen Metrik, daß das jeweils zweite Glied einer Reihe das betontere ist. Deshalb wird z. B. in Schuberts »Ich hört' ein Bächlein rauschen« (I, 2)
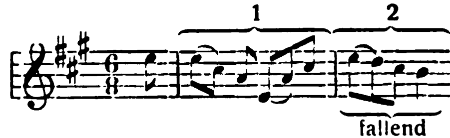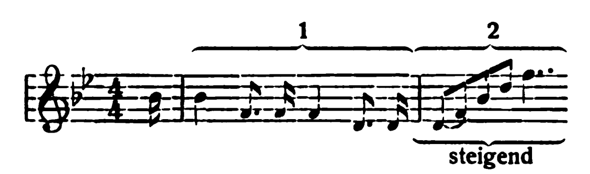


das h und g nicht als Anhängsel des letzten d gefaßt, sondern gibt dem ganzen Motiv die Richtung, eine Wirkung, zu der allerdings die völlige Indifferenz des ersten Taktes sehr viel beiträgt. Auch in Schumanns »Dämmrung will die Flügel spreiten« (I, 36)



erklärt sich das erste Glied als »leichtbetonte« Auftaktbildung.

Weitere markante Beispiele für die Wirksamkeit jenes Gesetzes des höheren metrischen Rhythmus bieten Schubert I, 9 »Am Bach viel kleine Blumen stehn« und Schumann I, 64 »Wohlauf! noch getrunken den funkelnden Wein«





Für die Richtung unmaßgeblich können auch solche Auftaktmotive sein, die ihr Gewicht nur durch Wiederholung der unbetonten, eigentlichen Auftaktnote auf gutem Taktteil erhalten. Schubert I, 31 »Ich träumte von bunten Blumen«



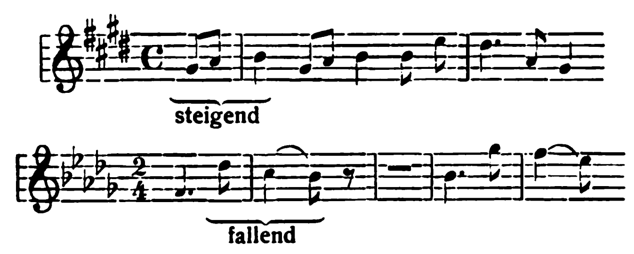
Aus unseren Beispielen ersehen wir, daß die zur Beurteilung der Melodierichtung herangezogenen musikalischen Phrasen ziemlich im Zusammenhang stehen mit entsprechenden, durch Einschnitte gekennzeichneten Wortreihen, meist mit der ersten Zeile des Gedichts. So werden wir auch kleineren Motiven keine Beachtung schenken, wenn sie im Rahmen einer längeren Wortfolge dem großen Zug der Melodie sich unterordnen.

Franz I, 18 »Marie, am Fenster sitzest du, du liebes, süßes Kind«



Motive von ganz geringem Umfang werden wir nur dann berücksichtigen, wenn sie als festumrissene, einigermaßen selbständige Gebilde erscheinen, die sich mit dem unmittelbar Folgenden nicht zu einer einheitlichen Richtung verbinden.

Schubert I, 20 »Gute Ruh, gute Ruh! tu die Augen zu« und Franz III, 37 »Trocknet nicht, trocknet nicht«
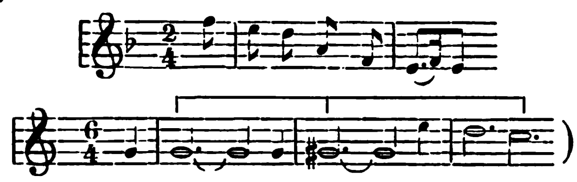


Jedenfalls geht aus diesen Erörterungen hervor, daß selbst die Beschränkung auf den Melodieanfang als Beurteilungsgesichtspunkt ihre nicht geringen Schwierigkeiten hat, und daß sich ein völlig objektiver und einheitlicher Maßstab kaum finden läßt.

IV. Melodiebau.

Der Melodie stehen für die Ergreifung einer bestimmten Richtung zwei Mittel zu Gebote: sie kann sich entweder in stufen- oder in sprungartigen Intervallen fortbewegen. Im ersten Fall ist ihr Fundament hauptsächlich die Tonleiter, im zweiten stützt sie sich namentlich auf zerlegte Akkorde als Grundpfeiler.

Für die Betrachtung des Melodiebaus müssen natürlich dieselben Phrasen in Erwägung gezogen werden wie für die der Melodierichtung; die Teile, die hier den Ausschlag geben, werden auch dort für maßgebend gehalten, so daß zwischen den Merkmalen: steigend, fallend, schwebend einerseits und: stufenweise, sprungweise andererseits die innigste Beziehung herrscht.

Dem Aufbau nach scheiden sich die Themen in zwei Arten: die der ersten Art bewegen sich in fortlaufenden Stufen oder Sprüngen oder auch in fortlaufend gemischten Intervallen. (Für letztere Gattung folgende Beispiele: Schubert I, 21 »Fremd bin ich eingezogen« und Schumann II, 27 »Du bist vom Schlaf erstanden«
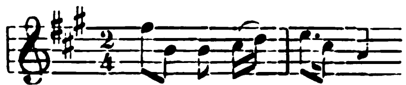

)

Die Themen der zweiten Art bestehen aus kurzen Motiven, die in der Form der Nachahmung stufenweise, sprungweise oder in gemischter Ordnung aneinandergereiht sind. Schumann II, 10 »Dem roten Röslein gleicht mein Lieb«



Dieses Thema setzt sich zusammen aus einem durch einen Sprung abwärts charakterisierten Motiv und dessen Wiederholung auf der nächst niederen Stufe der Tonleiter; also: Sprung abwärts und Stufe abwärts. Aber die Stufe hat den Vorzug, denn wir sehen in der Vereinigung der beiden Motive die für den Melodiebau sowohl wie für die Richtung allein in Betracht kommende Phrase: das Thema ist ein stufenweise absteigendes.

Zweifelhafter ist schon ein Fall wie Schumann II, 83 »Frühling läßt sein blaues Band ...«



Lösen wir aus diesem Gebilde das Gerippe heraus (fis—h, e—a), so

haben wir den objektiv gleichen Bestand wie im vorigen Beispiel. Aber es geht nicht an, eine Melodie schlechthin nach der nackten Struktur zu untersuchen; die Umspielung eines starren Gerüsts ist für sie vielleicht wesentlicher als das Gerüst selbst. Für unsere Bestimmung muß natürlich auch von der »Umspielung« manches wegbleiben; so können vereinzelte Sprünge innerhalb allgemein stufiger Bewegung ebensowenig berücksichtigt werden wie umgekehrt Stufen innerhalb sprungartiger. Speziell im letzten Beispiel betrachten wir fis, e, cis, a als Hauptpunkte der Melodie, mit anderen Worten, wir rechnen das Thema zur ersten Art und nennen es stufen- und sprungweise fallend.

Wir haben im vorigen Abschnitt darauf hingewiesen, daß melodisches Geschehen gleichbedeutend ist mit Abwechslung qualitativ verschiedener Töne. Schon aus diesem Grunde sehen wir auch bei der Beobachtung des Melodiebaus von sogenannten Repetitionstönen ab.

Daß die vorliegende Methode nicht in gleicher Weise an allen Liedern zur Anwendung kommen kann, ist ohne weiteres klar. Ein Lied hat entweder einheitlichen Geschlechtscharakter, oder es weist Dur und Moll zugleich auf, sei es, daß dabei das eine einen größeren oder geringeren Vorzug hat oder nicht. Für ein systematisches Vorgehen bieten hauptsächlich nur die Lieder der ersten Art die nötigen Voraussetzungen, und es empfiehlt sich daher, um genügendes Material zu bekommen, die Grenzen dieser Gruppe so weit als möglich zu stecken. Ganz rein in Dur oder Moll gehaltene Lieder sind ja für eine Epoche, die bereits die Höhe des Kunstgesangs darstellt, verhältnismäßig selten. Außer solchen werden wir zur Hauptgruppe alle Lieder rechnen, in denen ein Tongeschlecht entschieden vorherrscht, so daß wenigstens der Anfang, als wichtigster Teil, eine geschlossene Liedform (im theoretischen Sinn) bildet oder auch mit anderen wichtigen Bestandteilen, namentlich dem Schluß, zu einer wirkungsvollen Einheit sich verbindet. Verschiedene Lieder lassen sich in selbständige, nach Dur und Moll getrennte Hälften zerlegen, deren jede für sich berücksichtigt werden kann.

Die Lieder der zweiten Gruppe zerfallen in solche, die in ihrem Bau dem Tongeschlecht nach entgegengesetzte längere oder kürzere Perioden oder Phrasen mit entsprechenden Stimmungskontrasten aufweisen, und solche, wo Dur und Moll in einer Weise gemischt erscheint, daß die verschiedenen Bestände keine derartig geordnete Gegenüberstellung zulassen.

Eingeschlechtige Lieder.

Es verteilen sich

	auf Dur	auf Moll
I. Tempo . . .	36	28
II. Tempo . . .	69	40
III. Tempo . . .	65	13
IV. Tempo . . .	28	19
	198	100

Daraus erhellt einmal eine bedeutsame Bevorzugung des Dur, sodann eine offenbare Verschiedenheit der inneren Verhältnisse. Dur zeigt eine ziemlich gleichmäßige Abstufung vom Mittelzeitmaß aus, Moll bricht bei der Mitte ab und nimmt einen neuen Anlauf. Diese Erscheinung wird belegt durch die Gruppe III der Moll-Lieder, die unter ihren 13 Gesängen nur zwei oder drei enthält, die zum II. Tempo neigen, während die übrigen entschieden nach IV drängen. Ob hier nur eine Täuschung vorliegt (ganz zufällige Nichtbeachtung einschlägiger Gedichte seitens der Komponisten, da ja die beiderseitigen I, II, IV sich verhältnismäßig [3 : 2] annähernd entsprechen), oder ob wir es vielmehr mit einer psychologischen Tatsache zu tun haben, lassen wir dahingestellt. Man könnte daran denken, daß der Unterschied zwischen aktiver und passiver Unlust, wie G. Dumas (*La tristesse et la joie* 1900) gezeigt hat, deutlicher ausgeprägt ist als derjenige zwischen aktiver und passiver Lust.

In den folgenden Tabellen beziehen sich die römischen Ziffern auf die vier Tempograde, die arabischen geben die Zahl der in die jeweils vorbezeichneten Klassen fallenden Lieder an.

I. Taktrhythmus.

A) Allgemeine Übersicht.

Taktrhythmus	Dur				Moll			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV
$^2/_8$			1			1		
$^2/_4$	15	22	22	2	9	18	2	3
₵	3	4			2			1
einfach gerad	18	26	23	2	11	19	2	4

Taktrhythmus	Dur				Moll			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV
4/4	9	18	9	9	7	9	1	6
4/2		1						
gerad	27	45	32	11	18	28	3	10
3/8	2	5	3		3	1		2
3/4	3	8	2	2	4	4	4	1
3/2			2					
9/8			2			1		
ungerad . . .	5	13	9	2	7	6	4	3
6/16			1					1
6/8	3	9	19	14	3	4	5	5
6/4		2	2					
12/8	1		2	1		1	1	
gemischt . .	4	11	24	15	3	5	6	6

Um die Kontinuität der einzelnen Stufen besser zu veranschaulichen und überhaupt die Vergleichung zu erleichtern, geben wir die Tabelle in gedrängter Fassung auch in Verhältniszahlen. Zu diesem Zweck muß natürlich jede Tempogruppe auf den gleichen Umfang gebracht werden. Wir nehmen also für jede Gruppe als Gesamtsumme der vorhandenen Lieder die Zahl 100 an und reduzieren darauf die jeweils wirklich gegebenen Größen.

Taktrhythmus	Dur				Moll			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV
einfach gerad	50	37.5	35	7	39.5	48.5	15.5	21
erweit. gerad	25	27.5	14	32.5	25	23	7.5	31.5
gerad	75	65	49	39.5	64.5	71.5	23	52.5
ungerad . . .	14	19	14	7	25	15.5	31	16
gemischt . .	11	16	37	53.5	10.5	13	46	31.5

B) Taktrhythmus mit Beziehung zum Versmaß.

Dur

Taktrhythmus	Abhängig				Halbabhängig				Unabhängig			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II	III	IV
2/8			1									
2/4	13	17	16		2	5	6	2				
𝄵	2	2			1	2						
einf. gerad .	15	19	17		3	7	6	2				
4/4	9	14	5	7		4	4	2				
4/2		1										
gerad . . .	24	34	22	7	3	11	10	4				
3/8		2	2		2	2				1	1	
3/4		1					1	1	3	7	1	1
3/2											2	
9/8											2	
ungerad . .		3	2		2	2	1	1	3	8	6	1
6/16			1									
6/8	2	5	13	7	1	4	6	7				
6/4		1	1			1	1					
12/8			1		1		1	1				
gemischt .	2	6	16	7	2	5	8	8				

Zwischen Dur und Moll ist demnach hinsichtlich der Verwendung der Taktrhythmen kein wesentlicher Unterschied. Die durchgehends zu bemerkende annähernde Übereinstimmung wird nur durch die III. Reihe in Moll gestört. Aber die Verhältnisse dieser Reihe sind ja angesichts der Tatsache, daß nur äußerst wenige Lieder auf sie fallen, sehr problematisch. Diese Unstimmigkeit einigermaßen zu beheben, bietet sich uns ein willkommenes Mittel in der Zusammenfassung der I. und II., der III. und IV. Gruppe. Wir können alsdann die für beide Tongeschlechter geltende Gesetzmäßigkeit feststellen, daß die geraden Rhythmen sich gegensätzlich verhalten zu den gemischten, während

B) Taktrhythmus mit Beziehung zum Versmaß.

Moll

Taktrhythmus	Abhängig				Halbabhängig				Unabhängig			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II	III	IV
2/8						1						
2/4	5	13	1	2	4	5	1	1				
₵	1			1	1							
einf. gerad.	6	13	1	3	5	6	1	1				
4/4	7	6		4		3	1	2				
gerad. . .	13	19	1	7	5	9	2	3				
3/8	1	1		2					2			
3/4	1	1							3	3	4	1
9/8										1		
ungerad. .	2	2		2					5	4	4	1
6/16				1								
6/8	1	4	4	3	2		1	2				
12/8			1			1						
gemischt .	1	4	5	4	2	1	1	2				

die ungeraden ziemlich indifferent bleiben; wobei die geraden in langsamem Zeitmaß ein entschiedenes absolutes Übergewicht zeigen, in schnellem dagegen ihre dominierende Stellung mit den gemischten teilen müssen. Was die geraden Takte insbesondere angeht, so scheinen die einfachen Formen bei ruhigem Tempo den Vorzug vor den erweiterten zu haben, während beide sich bei belebtem Tempo im allgemeinen ziemlich die Wage halten — gleichfalls ohne Unterschied des Geschlechts.

Die als abhängig und halbabhängig eingetragenen ungeraden Takte dürfen wir, da sie ja nur Hälften des aus 2 × 3 Silben bestehenden

Normaltaktes sind, unbedenklich unter die gemischten Rhythmen einreihen. In Prozentzahlen geben dann die beiden Tabellen folgendes Bild:

Taktrhythmus		Dur				Moll			
		I	II	III	IV	I	II	III	IV
abhängig	einf. gerad	41.5	27.5	26	—	21.5	33	7.5	16
	erw. gerad	25	22	8	25	25	15.5	—	21
	gerad	66.5	49.5	34	25	46.5	48.5	7.5	37
	gemischt	5.5	13	27.5	25	10.5	15.5	38.5	31.5
halbabhängig	gerad	8.5	16	15.5	14.5	18	23	15.5	16
	gemischt	11	10	14	32	7	2.5	7.5	10.5
unabhängig	ungerad	8.5	11.5	9	3.5	18	10.5	31	5

Zwischen Dur und Moll besteht somit kein wesentlicher Unterschied. (Über die scheinbare Sonderstellung von Moll III siehe oben.) Der Vergleich mit der Tabelle S. 239 ergibt, daß deren korrespondierende Erscheinungen die Verallgemeinerung eines den abhängigen Taktrhythmen anhaftenden Grundzugs sind. Eine merkliche Änderung der Verhältnisse zeigen nur die einfachen und die erweiterten geraden Takte, deren bei langsamem Zeitmaß hervortretende Gegensätzlichkeit in der Abhängigkeit eine weit geringere ist (Verschiebung zugunsten der erweiterten Formen).

Die halb- und ganzfreien Rhythmen sind stark in der Minderheit. Aus den Reihen der ersten erhellt, daß auch der mit bewußter Absicht sein Taktmaß wählende Komponist die Tongeschlechter in dieser Hinsicht unterschiedslos behandelt. Die geraden Takte nehmen für alle Tempi eine ziemliche Gleichgewichtslage ein, die gemischten steigen mit der Zunahme des Tempos (also wesentliche Übereinstimmung mit dem allgemeinen gesetzmäßigen Verlauf). Die Anzahl der »gereinigten« ungeraden Takte ist zu gering, als daß man ihre ungleichmäßige Verteilung anders denn als zufällig bezeichnen könnte.

Im großen und ganzen decken sich also die Ergebnisse der kritiklosen und der kritischen Untersuchung. Daß die musikalischen Maße überwiegend unter dem Einfluß der poetischen stehen, beweist noch nicht, daß ihr Verhalten diesen nur entlehnt ist, da auch die relativ selbständigen Rhythmen diesem Verhalten annähernd folgen.

II. Motivischer Rhythmus.

Objektive Tabelle.

Motivischer Rhythmus	Dur				Moll			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV
Lebhaft	7	18	14	3	9	12	4	6
Kombiniert	12	16	16	6	10	8	3	3
Ruhig	14	31	32	19	9	18	6	10
Bedingt lebhaft	1	2	—	—	—	—	—	—
Bedingt kombiniert	2	2	3	—	—	2	—	—

Relative Tabelle (%).

Motivischer Rhythmus	Dur				Moll			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV
Lebhaft	19.5	26	21.5	10.5	32	30	31	31.5
Kombiniert	33	23	24.5	21.5	36	20	23	16
Ruhig	39	45	49.5	68	32	45	46	52.5
Bedingt lebhaft	3	3	—	—	—	—	—	—
Bedingt kombiniert	5.5	3	4.5	—	—	5	—	—

Zwischen Dur und Moll besteht hiernach ein Unterschied nur hinsichtlich lebhafter motivischer Rhythmik. Die dominierenden ruhigen Themen mehren sich beiderseits mit zunehmendem Tempo, offenbar eine Ausgleicherscheinung, die gleichzeitig an der Abnahme der unruhigeren kombinierten Themen sich bemerkbar macht. Auch an den eigentlich lebhaften Melodien der Durseite tritt sie ganz entschieden hervor; nicht aber bei Moll, das gerade in dieser Reihe eine auffallende Konstanz zeigt und sich auch durch eine größere Fülle rhythmisch belebter Themen vor Dur auszuzeichnen scheint.

III. Melodierichtung.

Objektive Tabelle.

Melodierichtung	Dur				Moll			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV
Steigend	10	22	28	16	9	8	9	9
Fallend	20	36	24	5	14	24	3	6
Schwebend	6	8	10	4	4	4	—	3
Unbestimmt	—	3	3	3	1	4	1	1

Relative Tabelle (%).

Melodierichtung	Dur				Moll			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV
Steigend	28	32	43	57	32	20	69.5	47.5
Fallend	55.5	52	37	18	50	60	23	31.5
Schwebend	16.5	11.5	15.5	14.5	14.5	10	—	16
Unbestimmt	—	4.5	4.5	10.5	3.5	10	7.5	5

Zwischen Dur und Moll zeigt sich hier kein wesentlicher Unterschied. Nur weist Dur eine gewisse Stetigkeit in der Zunahme der steigenden und gleichzeitigen Abnahme der fallenden Themen auf, was für Moll nicht gilt. Im allgemeinen jedoch stimmen beide darin überein, daß bei langsamem Zeitmaß die absteigende, bei schnellem die aufsteigende Melodielinie bevorzugt wird.

IV. Melodiebau.

Objektive Tabelle.

Melodiebau	Dur				Moll			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV
Stufig	24	50	37	9	19	22	9	14
Sprungig	6	5	14	10	7	11	2	2
Gemischt	6	14	14	9	2	7	2	3

Relative Tabelle (%).

Melodiebau	Dur				Moll			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV
Stufig	67	72.5	57	32	68	55	69	73.5
Sprungig	16.5	7	21.5	36	25	27.5	15.5	10.5
Gemischt	16.5	20.5	21.5	32	7	17.5	15.5	16

Zwischen Dur und Moll besteht hier ein offenbarer Unterschied. Gemeinsam haben beide nur das selbstverständliche Überwiegen der stufenweise aufgebauten Melodien. Aber die inneren Beziehungen sind beiderseits der Hauptsache nach andere. In Dur wird mit der Beschleunigung des Zeitmaßes die Anzahl der stufigen Melodien geringer, während die sprunghaften und gemischten entsprechend anwachsen. In Moll dagegen sind namentlich die stufenartigen Themen in allen Tempograden ziemlich gleich stark vertreten, und nur die auf Sprüngen aufgebauten zeigen eine auffallend ungleichmäßige Verteilung, indem sie — im Gegensatz zu Dur — langsames Zeitmaß entschieden bevorzugen.

V. Melodie nach Richtung und Aufbau zugleich.

Objektive Tabelle.

Melodie-		Dur				Moll			
-Richtung	-Aufbau	I	II	III	IV	I	II	III	IV
Steigend +	stuf. ⌐	7	18	19	6	7	5	6	6
	sprung. ∩	2	1	7	7	2	3	2	2
	gemischt	1	3	2	3	—	—	1	1
Fallend —	stuf. ⌐	11	26	10	2	10	15	3	5
	sprung. ∩	4	3	6	2	3	6	—	—
	gemischt	5	7	8	1	1	3	—	1
Schwebend ∾	stuf. ⌐	6	6	8	1	2	1	—	3
	sprung. ∩	—	—	—	1	1	—	—	—
	gemischt	—	2	2	2	1	3	—	—

Melodie-		Dur				Moll			
-Richtung	-Aufbau	I	II	III	IV	I	II	III	IV
Unbestimmt	stuf. _┌	—	—	—	—	—	1	—	—
	sprung. ∩	—	1	1	—	1	2	--	—
	gemischt	—	2	2	3	—	1	1	1

Relative Tabelle (%).

Melodie-		Dur				Moll			
-Richtung	-Aufbau	I	II	III	IV	I	II	III	IV
Steigend +	stuf. _┌	19.5	26	29.5	21.5	25	12.5	46	32
	sprung. ∩	5.5	1.5	10.5	25	7	7.5	15	10.5
	gemischt	3	4.5	3	11	—	—	8	5
Fallend —	stuf. _┌	30.5	37.5	15.5	7	36	37.5	23	26.5
	sprung. ∩	11	4.5	9	7	11	15	—	—
	gemischt	14	10	12.5	3.5	3.5	7.5	—	5
Schwebend ∾	stuf. _┌	16.5	8.5	12.5	3.5	7	2.5	—	16
	sprung. ∩	—	—	—	3.5	3.5	—	—	—
	gemischt	—	3	3	7	3.5	7.5	—	—
Unbestimmt	stuf. _┌	—	—	—	—	—	2.5	—	—
	sprung. ∩	—	1.5	1.5	—	3.5	5	—	—
	gemischt	—	3	3	11	—	2.5	8	5

Von dieser äußerst differenzierten Tabelle kommen natürlich nur die Reihen größter Fülle in Betracht, die die Hauptttatsachen enthalten.

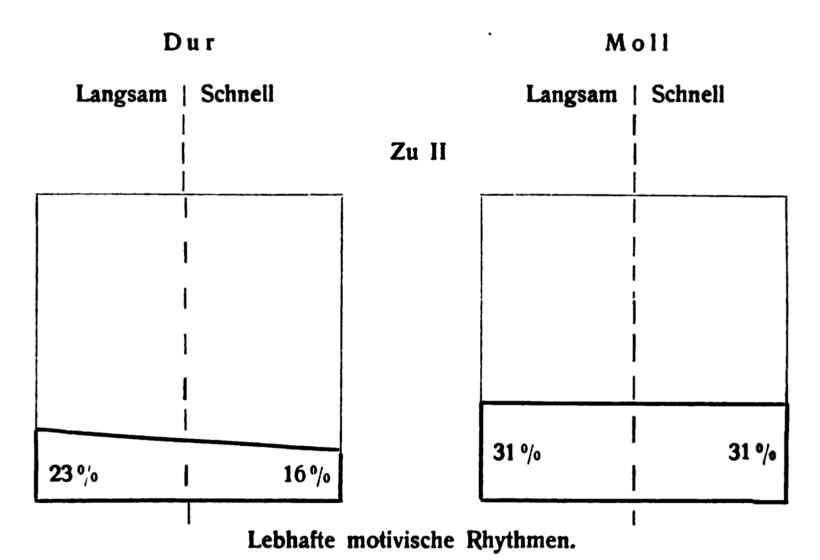
Dur und Moll zeigen Verschiedenheiten und Ähnlichkeiten. Verschiedenheiten: die in stufenweisen Fortschritten aufsteigenden Melodien verteilen sich in Dur gleichmäßig auf langsames und schnelles Zeitmaß, in Moll ist letzteres ihr eigentliches Herrschaftsgebiet. Die in akkordlichen Intervallen absteigenden Melodien (auch unter Zuziehung der aus Stufe und Sprung gemischt aufgebauten) sind in Dur ebenfalls gleichmäßig auf die beiden Haupttempi verteilt, während sie in Moll auf das langsame beschränkt bleiben. Ähnlichkeiten: die stufenweise fallenden Themen nehmen mit Steigerung des Tempos

beiderseits ab (in Dur allerdings beträchtlicher als in Moll). Die sprungweise steigenden Themen (auch unter Zuziehung der gemischten) überwiegen beiderseits bei schnellem Tempo.

Zusammenfassung. Die Bedeutung von Dur und Moll für den musikalischen Ausdruck nach seiner formalen Seite ist nur im Melodiebau eine durchaus und merklich differierende. Wesentliche Übereinstimmung zeigen beide Tongeschlechter in der Behandlung der Taktrhythmen und der melodischen Richtungen. Die Abweichungen betreffen

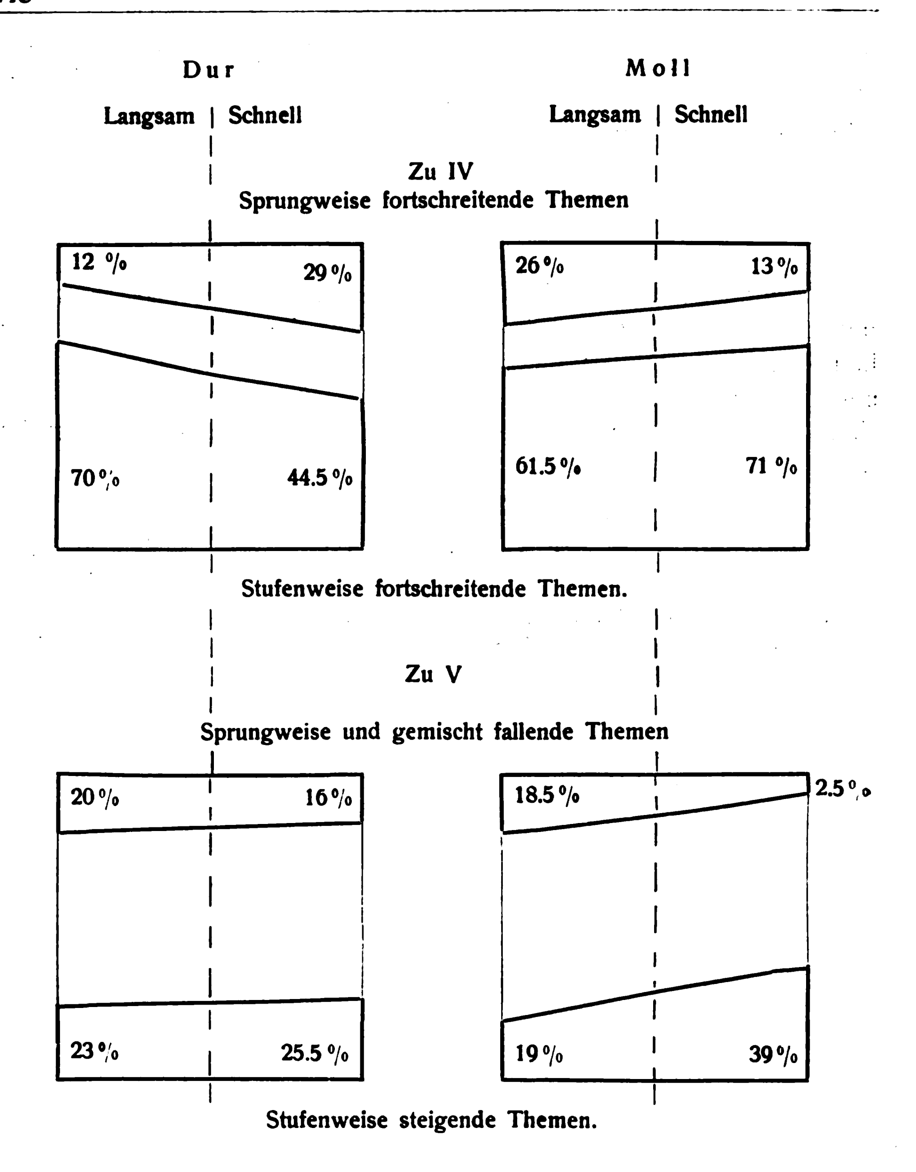
1. die lebhafte motivische Rhythmik		Tab. II
2. die stufenweise	melodische Bewegung	Tab. IV
3. die sprungweise		
4. die stufenweise ansteigende . . .		Tab. V
5. die sprungweise absteigende . . .		

Graphische Darstellung der Hauptdifferenzen[1]).



Lebhafte motivische Rhythmen.

[1]) Die stark umrahmten Flächenteile deuten die Veränderungen innerhalb der unter beziehungsweise über ihnen vermerkten Ausdrucksfaktoren an. Die Prozente sind natürlich als arithmetische Mittel der Prozentzahlen der jeweils I. und II. beziehungsweise III. und IV. Tempogruppe zu fassen.



Gegensätzlich-zweigeschlechtige Lieder.

Diese Lieder sind einer umfassenden systematischen Betrachtung weit weniger zugänglich als die eingeschlechtigen. Das Tempo mit seiner souveränen Bedeutung ist als Grundlage einer Methode hier kaum zu gebrauchen. Doch zeigt uns schon die Gegenüberstellung von Dur- und Mollteilen nach Stimmungsgegensätzen einen neuen Weg. Wir ordnen die Lieder unter dem Gesichtspunkt der Priorität

der Tongeschlechter, unterscheiden also Dur-Moll-Lieder und Moll-Dur-Lieder. Daraus ergibt sich von selbst und stimmt auch mit der Hauptmethode überein, daß wir nur solche Gegensatzpaare verwenden können, deren jeweils erste Glieder einen Liedanfang bilden. Der Umfang der kontrastierenden Sätze und Perioden spielt keine Rolle, wenn nur jedes Paar für sich aus ungefähr gleichwertigen Teilen besteht.

Unsere Tabellen enthalten 15 Dur-Moll- und 29 Moll-Dur-Lieder. Es erscheint also Moll hier in derselben Weise als das bevorzugte, wie Dur bei den eingeschlechtigen Liedern (S. 238).

Für den Vergleich von Dur und Moll innerhalb einer Liedeinheit fällt von den oben untersuchten Ausdrucksformen der Taktrhythmus ohne weitere Überlegung weg. Ein Blick in die Tabellen genügt, um auch vom motivischen Rhythmus absehen zu lassen, so wenig widersprechen sich die zusammengehörigen Dur- und Mollbildungen.

Die harmonischen Gegensätze beruhen natürlich hauptsächlich (in der Hälfte der Fälle) auf der Parallelität (Verwandtschaft in der kleinen Terz), seltener auf der Verwandtschaft der Prim (Gleichnamigkeit), der großen Terz, der Quart und der Quinte.

Neu hinzu käme als einigermaßen erfolgverheißend die Betrachtung der relativen Tonhöhe der korrespondierenden Glieder. Aber bei zwei Drittel aller Gegensatzpaare zeigt sich kein wesentlicher Unterschied; wo ein solcher doch vorliegt, ist er meist durch motivische Nachahmung oder überhaupt Begründung der melodischen Phrasen auf einander entsprechenden Punkten der beiderseitigen Tonarten bedingt. Die Mollteile liegen dabei natürlich fast ausschließlich tiefer (Verwandtschaft der Unterterz).

Von den Melodierichtungen wollen wir problematisch die aufsteigende dem Dur, die absteigende dem Moll als eigentümlich zusprechen. Für Dur-Moll sind dann + : –, für Moll-Dur – : + gleichsinnige Gegensätze, – : + bzw. + : – aber gegensinnige. Zur Aufstellung von Richtungsgegensätzen genüge es, wenn nur ein Glied bestimmt bezeichnet ist. Stehen sich z. B. ein steigendes und ein schwebendes (oder auch unbestimmtes) Motiv gegenüber, so bedeutet das für Dur-Moll Gleichsinnigkeit, für Moll-Dur Gegensinnigkeit. Auch das Verhältnis + : + bedeutet für Dur-Moll trotz seiner Indifferenz eine gewisse Gleichsinnigkeit, für Moll-Dur eine ebensolche Gegensinnigkeit, da dort das dem primären Dur eigene + vom wichtigen ersten Glied aus auch das zweite beherrscht, während hier umgekehrt das primäre – von dem sekundären, unwichtigeren + völlig verdrängt ist.

Tabelle der Richtungspaare.

	Dur-Moll		Moll-Dur	
	Gegensatz	**Parallele**	**Gegensatz**	**Parallele**
Gleichsinnig	$\left.\begin{matrix}+\\-\end{matrix}\right\}4$ $\left.\begin{matrix}+\\\sim\end{matrix}\right\}3$ $\left.\begin{matrix}\sim\\-\end{matrix}\right\}2$	$\left.\begin{matrix}+\\+\end{matrix}\right\}2$	$\left.\begin{matrix}-\\+\end{matrix}\right\}7$ $\left.\begin{matrix}\sim\\+\end{matrix}\right\}1$	$\left.\begin{matrix}-\\-\end{matrix}\right\}6$
Gegensinnig	$\left.\begin{matrix}-\\+\end{matrix}\right\}1$	$\left.\begin{matrix}-\\-\end{matrix}\right\}2$	$\left.\begin{matrix}+\\-\end{matrix}\right\}7$ $\left.\begin{matrix}+\\\sim\end{matrix}\right\}1$ $\left.\begin{matrix}\sim\\-\end{matrix}\right\}1$	$\left.\begin{matrix}+\\+\end{matrix}\right\}5$
Indifferent		$\left.\begin{matrix}\sim\\\sim\end{matrix}\right\}1$		$\left.\begin{matrix}\sim\\\sim\end{matrix}\right\}1$

Die hypothetische Zuweisung der Richtungsarten an die Tongeschlechter will nur für Dur-Moll annähernd stimmen, wo die gleichsinnigen Paare durchaus überwiegen; in Moll-Dur aber sind gleichsinnige und gegensinnige gleichmäßig verteilt. Ehe wir indes daraus einen Unterschied zwischen Dur-Moll und Moll-Dur konstruieren, müssen wir die Bedeutung des Tempos für die Melodierichtung in Erwägung ziehen, d. h. wir sehen nach, ob primäres Steigen und primäres Fallen hier in ähnlicher Weise mit dem Zeitmaß zusammenhängt wie bei den eingeschlechtigen Liedern.

Primäre Richtung	Dur-Moll		Moll-Dur	
	Langsam	Schnell	Langsam	Schnell
Steigend	3	6	2	11
Fallend	1	2	6	7
Schwebend oder unbestimmt	3	—	2	1
	In %.			
Steigend	43	75	20	58
Fallend	14	25	60	37
Schwebend oder unbestimmt	43	—	20	5

Die zweigeschlechtigen Lieder mit primärem Moll folgen durchaus, die mit primärem Dur wenigstens mit der Reihe der steigenden Themen dem allgemeinen Richtungsgesetz. Die Unstimmigkeiten in Dur-Moll aber darf man bei der geringen Anzahl der einschlägigen Lieder mit Recht als zufällig bezeichnen; es macht ja auch hauptsächlich nur die fallende Linie bei ruhigem Tempo Schwierigkeiten. Sonach hat die Unterscheidung nach gleichsinnigen und gegensinnigen Paaren keine Berechtigung.

Noch aussichtsloser ist eine Gegenüberstellung der Dur- und Mollteile nach Maßgabe des Melodieaufbaus, schon deshalb, weil Stufe und Sprung keine gleichen Werte bedeuten, wie etwa Steigen und Fallen. Jedenfalls geht auch aus den Tabellen in dieser Hinsicht keine einheitliche Anordnung hervor.

Gemischt-zweigeschlechtige Lieder.

Die Lieder dieser letzten Gattung erweisen sich einer methodischen Untersuchung ihres formalen Bestandes völlig unzugänglich. So kommen sie für uns nur nach ihrer inhaltlichen Seite in Betracht, und wir wählen die bemerkenswertesten von ihnen zu einer vorläufigen deskriptiven Bestimmung der Ausdrucksbedeutung von Dur und Moll.

Schubert.

I, 72: »Auf dem Wasser zu singen.« Das Lied ist ein Strophenlied, was trotz der Mischung der Tongeschlechter auf einen einheitlichen Stimmungscharakter hinweist. Die ausgedrückte Stimmung ist aber entschieden keine in sich geschlossene. — Das Vorspiel, das den motivischen Kern des Liedes enthält, bewegt sich in reinem Moll (as). Der Gesang hält in der ersten Periode zunächst daran fest, bringt dann Ces-Dur mit seiner Dominante und wendet sich wieder nach as-Moll zurück. Die zweite Periode bleibt bei as und verwandten Akkorden, bis sie gegen Schluß unvermittelt nach As-Dur umschlägt, das im Ritornell zu bedeutungsvollem Ausdruck gelangt.

Für den inhaltlichen Wert dieser harmonischen Abwechslung können wir die prägnanten Textworte anführen: »Freude des Himmels und Ruhe des Haines atmet die Seel' im errötenden Schein.« Moll entspricht der ruhigen, passiven Stimmung der abendlichen Kahnfahrt, Dur einem damit verbundenen Bewußtsein des leichten, freien Schwebens.

I, 74: »Rastlose Liebe.« Ein durchkomponiertes Lied. Es zerfällt in zwei klar geschiedene Teile. Im ersten ist das herrschende Dur stark von Mollteilen durchsetzt und geht endlich ganz nach Moll über: leidenschaftlichem Liebesdrang, »so viel Freuden des Lebens«

(Dur), sucht der Dichter, willenlos und unwillig in ihrem Bann, sich zu entschlagen. Vergebens! (Moll.) Es bleibt ihm nichts übrig, als sich jubelnd zur Liebe zu bekennen (2. Teil, reines Dur).

II, 1: »Meeresstille.« Ein Stimmungsbild von größter Einfachheit und doch harmonisch zwiespältig. Mit C-Dur einsetzend bewegt sich das Lied nach der Dominante von a-Moll, von da durch die Tonika a nach F-Dur; eine reiche Modulation führt zur Dominante von e-Moll, von dessen Tonika aus abschließend C-Dur erreicht wird. Der Wechsel der Tongeschlechter macht sich hier indes keineswegs aufdringlich bemerkbar, was sich einmal aus der nahen Verwandtschaft der sich ablösenden Tonarten erklärt, sodann aber aus dem sehr langsamen Tempo, das den Gegensätzen Zeit läßt, sich auszugleichen. Wollen wir uns jedoch nicht damit zufrieden geben, daß hier Dur und Moll vereint dem Ausdruck ängstlicher Beklommenheit dienen, so müssen wir dem einen, nämlich Dur, in diesem Fall eine Ausdrucksbedeutung absprechen und es etwa fassen als »Objektivierung«, nur die Meeresstille schlechthin versinnbildlichend, ohne Rücksicht darauf, daß es eine Stille vor dem Sturm ist.

II, 21: »Die Liebe hat gelogen.« Das Lied besteht aus zwei übereinstimmenden Rahmenteilen und einem Mittelglied. Erstere zeigen zur Hälfte c-Moll, zur Hälfte C-Dur. Aus dem Moll klingt die pathetische Klage, aus dem Dur mehr der resignierte Schmerz. Daß beide nicht zu kontrastierend wirken, ist wieder durch das langsame Zeitmaß verhindert, nicht aber etwa durch Nähe der Verwandtschaft. Dafür kommt hier ein neues Moment zur Geltung, die Chromatik. Die Wahl von C-Dur auf c-Moll macht die Melodie zu einer halbtonig aufstrebenden (es—e) und ermöglicht so den Ausdruck gesteigerten Schmerzes. Gerade durch die Chromatik wird auch im Zwischensatz dem selbständigen Hervortreten des Dur Abbruch getan. Wir haben hier eine 2×2-taktige Sequenz im Halbtonverhältnis, deren Glieder ihrerseits wieder Nachahmung in der großen Sekunde zeigen. Die Stellung ist folgende: —B, —As; —H, —A. Der damit erzielte Eindruck ist tatsächlich nicht der einer Durfolge und paßt trefflich zum Ausdruck der Worte (»Es fließen heiße Tropfen die Wange stets herab«).

II, 34: »An den Mond.« Wieder dreiteilige Form: zwei gleiche Außenglieder in gemischtem Tongeschlecht, verbunden durch einen Dur-Mittelsatz. Der allgemein wehmütigen Stimmung entspricht As und f des langsamen ersten und dritten Teils, wobei Dur vielleicht dem beruhigenden Einfluß des Mondes gilt, Moll dem Wiederversinken im Schmerz. Zur Eigenwirkung gelangt As-Dur in der in geschwinderem Zeitmaß gehaltenen Mittelstrophe, die Erinnerungen an glückliche Stunden mit der Geliebten zum Inhalt hat.

II, 40: »Heiß' mich nicht reden, heiß' mich schweigen.« Ganz im Banne des Schicksals muß Mignon ihr Inneres verschließen (e-Moll), wiewohl sie sich gern vertrauensvoll mitteilen möchte (C-Dur). Dies der Stimmungsuntergrund. Die folgende Reflexion, wie die ganze Natur nach Licht strebt und sich offenbaren will (C-Dur), müssen wir als reine Objektivierung ansehen. Ein warmer, sehnsüchtiger Ton mischt sich aber in die Betrachtung bei der Schilderung des Glücks der Freundschaft mit ihren Tröstungen (E-Dur), auf die sie jedoch verzichten muß (e-Moll). Der ausklingende E-Dur-Akkord des Nachspiels deutet auf eine leise sich regende Hoffnung hin.

Schumann.

I, 17: »Venetianisches Lied.« Hier schildert zunächst G-Dur in Verbindung mit e-Moll die Heimlichkeit der nächtlichen Fahrt zur Geliebten; dann folgt mit moquantem Rhythmus die burlesk-ironische Selbstkritik des »Weiberdieners« (C-Dur), um schließlich dem geheimnisvollen Ton des Anfangs wieder Platz zu machen (G-Dur).

I, 19: »Hauptmanns Weib.« Einer kecken, kriegerischen Stimmung dient hier e-Moll, das als Ausdruck selbstbewußter Kraft sich zur Dominante von G-Dur wendet. Ein Zwischenstück in C- und G-Dur beschäftigt sich mit der Ausmalung eines idyllischen Friedensglücks nach dem Sieg. Aus G-Dur kehrt die Harmonie mit Wiederholung des Anfangs nach e-Moll zurück.

I, 33: »Auf einer Burg.« In schleppenden Sequenzen, die durch e-Moll und C-Dur nach a-Moll führen, bewegt sich eine einsame, passive, ganz unausgefüllte Stimmung, in der die Bilder der lebensvollen Umgebung ohne jede Wirkung vorüberziehen. Nur zum Schluß scheint ein eindrucksvolles Ereignis (»und die schöne Braut, die weinet«) einen schwachen Gefühlston zu erregen (Dominante von a-Moll).

I, 47: »Im wunderschönen Monat Mai.« Der eindeutige Durcharakter (A—D) der Gesangsteile wird hier durch das Ritornell (Dominanten von fis-Moll) sehr in Frage gestellt. Im Gesang kommt nur die Mai- und Liebeswonne zur Geltung, in den Instrumentalsolostellen das »Sehnen und Verlangen«.

I, 53: »Ich grolle nicht.« Resignierte Stimmung des Dichters, der bemüht ist, der für ihn verlorenen Geliebten ohne Schmerz zu gedenken (Dur), was aber nicht ganz gelingen will, trotzdem er sich ihrer Unwürdigkeit klar bewußt ist (Moll).

II, 61: »Mein Garten.« Das Lied ist besonders deshalb bemerkenswert, weil in ihm die Tongeschlechter gerade in umgekehrter Weise verwendet sind, als man erwartet. Alle Blumen hat der Dichter in seinem Garten (a-Moll), »nur das Glück, die eine Pflanze« vermißt er

(F-Dur); d. h. er kann sich an seinem Reichtum nicht freuen, solange dieser nicht durch das Glück gekrönt wird (Moll), nach dessen stiller Wonne (Dur) er sich sehnt. Mit einer Modulation nach der Dominante von a-Moll geht die Stimmung dann zur Resignation über, die sich schließlich mit dem Bewußtsein heißen Bemühens zufrieden gibt (A-Dur).

Franz.

I, 31: »Wenn ich's nur wüßte.« Die bangende Stimmung des an der Treue des Geliebten zweifelnden Mädchens mit ihren ungewissen Befürchtungen und Hoffnungen kommt hier durch wechselndes und ineinander verwobenes Dur und Moll zu treffendem Ausdruck.

I, 33: »Es hat die Rose sich beklagt.« Das Lied bildet eine Analogie zu Schumanns »Im wunderschönen Monat Mai«. Es bewegt sich in reinem Des-Dur bis auf das Ritornell, das Tonika und Septakkord der zweiten Stufe von b-Moll enthält und das sich mit dem Gesang besonders innig verbindet, weil dessen Melodie es thematisch aufnimmt. Auch inhaltlich gehört es mit dem Anfang des Gesangs zusammen, b und Des bezeichnen die wehmütige Stimmung der Rose, wobei zu beachten ist, daß letzteres die unbestimmt klingende Terz betont. Erst mit dem Ende der Periode erreicht Des seine Tonika und bedeutet hier vor allem den verheißungsvollen Trost des Dichters.

II, 22: »O Mond, o lösch' dein goldnes Licht.« Die Dichterin, in wehmütiger Betrachtung der Schönheit der Nacht (Dur), hegt, obwohl sie mit dem Leben abgeschlossen hat und sich nach Ruhe sehnt, doch leichte Besorgnis, die alte Lebensfreude möchte wieder erwachen (Moll).

II, 32: »Im wunderschönen Monat Mai.« Diese Vertonung bringt die Gegensätze deutlicher als die Schumannsche. Die beiden Verse zeigen in der ersten Hälfte As-Dur, in der zweiten c-Moll, hauptsächlich mit dem Septakkord auf d. Doch wendet sich am Schluß das bangende »Sehnen und Verlangen« zuversichtlich zum hellen As-Dur.

IV, 6: »Auf dem Meere.« Das Lied zerfällt den harmonischen Verhältnissen nach in zwei Teile. Zunächst kennzeichnet eine Folge von e-Moll, G-Dur und h-Moll die passive Stimmung des Dichters, der träumend zum Nachthimmel aufschaut. In den Sternen sieht er die »süßen Augen seiner Vielgeliebten«, und die Innigkeit der Empfindung macht sich sofort durch Vertauschen des h-Moll mit H-Dur in der zweiten Strophe bemerkbar. Stille Beseligung ist der Ausdruck des zweiten Teils, dessen E-Dur nur gegen Schluß vorübergehend cis-Moll weicht, als ein Nebelschleier die »lieben Augen« verhüllt.

IV, 14: »Ich wandre durch die stille Nacht.« Hier sind die Tongeschlechter so innig miteinander vermengt und die Stimmung ist eine

so einheitliche, daß von einer Differenzierung keine Rede sein kann. Bezeichnend für die Verschmelzung des poetischen mit dem musikalisch-harmonischen Ausdruck sind jedenfalls folgende Textworte: Still, schleicht, heimlich, dunkel, grau, wunderbar, leis' Schauern, Träume.

Was will es nun für die Unterscheidung der Tongeschlechter im Rahmen des musikalischen Ausdrucks bedeuten, wenn wir sagen, eine Komposition, die diese oder jene Stimmung wiedergibt, steht in Dur oder Moll?

Wir haben oben gesehen, daß Zeitmaß und zum Teil Tonstärke unmittelbare Ausdruckswerte darstellen, indem das Tempo der Komposition und des ihr entsprechenden Gefühls zusammenfallen und die Tonstärke oft auf die Gefühlsintensität hinweist. Der Rhythmus bemüht sich, die besondere Art des Verlaufs seelischer Geschehnisse nachzubilden. Die Melodie, die sich auf diesen drei Grundpfeilern und dem vierten der Harmonie aufbaut, birgt kein neues allgemeines Moment. Die Unterschiede von Melodien in gleichem Tempo, gleicher Tonstärke, gleichem Rhythmus, gleicher Harmonie — eine nicht zu stark differierende durchschnittliche Tonlage müssen wir vielleicht noch einbeziehen — sind wohl nur solche der Sinnesempfindung. Was sich aber mit Steigen, Fallen oder Schweben der Melodielinie, mit sprung- oder stufenweiser Bewegungsart Gefühlsmäßiges verbindet, bezieht sich auf ganz spezielle Einzelgefühle. Und selbst dann sind schließlich nicht die objektiven Richtungs- und Intervallverhältnisse das Ausschlaggebende, sondern die damit angedeuteten harmonischen Grundlagen.

Die Harmonie in ihrer Doppelgestalt bietet, während die übrigen musikalischen Mittel nur die formalen Momente der Gemütsbewegung veranschaulichen, das qualitative Moment der Gefühlsbetonung: Dur bedeutet schlechthin Lust, Moll schlechthin Unlust[1]).

Wie es nun schon der Psychologie schwer fällt, alle Gefühle in diesen beiden Klassen unterzubringen, so macht es umgekehrt in der Musik Mühe, rückhaltlos jedes Dur als Ausdruck von Lust, jedes Moll als Ausdruck von Unlust begreifen zu wollen. Hie und da ist ja ein unvorhergesehenes Dur oder Moll lediglich durch die Kompositionstechnik bedingt; derartige aufs erste befremdende Wendungen zum anderen Tongeschlecht, die einem manchmal als Verfehlungen des Ausdrucks vorkommen möchten, verlieren aber durch die Gewöhnung viel von ihrem eigenen Eindruckswert und werden schließlich im Rahmen der einheitlichen Stimmung kaum mehr als störend

[1]) Den Beleg dafür aus unserem Material bietet die Tabelle S. 260.

empfunden. Dann gibt es jedoch Fälle, wo der Ausdruck zweifellos getroffen ist, jene psychologischen Beziehungen indessen keineswegs klarliegen. An solchen Erscheinungen dürfen wir nicht als an Ausnahmen vorübergehen, sondern müssen prüfen, ob jene allgemeine Bedeutung der Tongeschlechter durch sie in Frage gestellt wird oder nicht.

Ein Beispiel für die Vertretung des erwarteten Dur durch Moll bot uns schon Schumann I, 19 (S. 253). Eine frische, kampffrohe Stimmung und e-Moll. Unlustmomente sind hier unmittelbar sicher nirgends zu finden. Aber die Lust ist ja keine frei sich entfaltende. Das mutige Anstürmen gilt ja einem Gegner, einem Widerstehenden, das freie Streben Hemmenden. Unlust ist also jedenfalls die Veranlassung dieser lustvollen Betätigung; und sie verschwindet nicht ganz in ihr, sondern bleibt als leichter Unmut latent. Daß das keine dialektische Auslegung ist, sondern musikalischen Tatsachen entspricht, wird man deutlich merken, wenn man die Stelle ohne Rücksicht auf den Text und unbefangen am Klavier allein ausführt: man fühlt dann eine kräftige Stimmung ein, die aus Keckheit und Trotz zugleich gemischt ist.

In ähnlicher Weise ist Moll als Ausdruck des Heroischen zu erklären. In Schuberts »An die Leier« (II, 32) entspricht dem kraftvollen Entschluß, von großen Helden zu singen, c-Moll, das sich durch den verminderten Septakkord auf e nach Des wendet; dieses wieder wird zur Bezeichnung des weichlichen Verzichts mit der Beschränkung auf das Liebeslied von Es-Dur abgelöst. Im Schluß des Liedes dient ein fortwährender Wechsel von Dur und Moll eben den Gegensätzen des Erotischen und des Heroischen. — Nun liegt zwar in dem Entschluß des Dichters, die tändelnde Weise aufzugeben, gewiß nichts Unlustvolles. Aber schon die Tatsache, daß er ernstere Töne anschlagen will, bringt die Beziehung zum Moll nahe. Vor allem jedoch spielt die Einfühlung in die Stimmung der Helden mit, die er besingen will, und so fährt er in die Saiten seiner Leier gewissermaßen wie jene in die Reihen ihrer Gegner.

Klarer tritt die Unlust hervor, und Moll bedarf kaum einer Rechtfertigung etwa in Schumanns »Ich kann's nicht fassen, nicht glauben« (I, 41). Hier erscheint höchstes Glück so zum Übermaß gesteigert, daß es als unerwartet zunächst nicht ertragen werden kann.

Sehr bemerkenswert ist, daß solche Stimmungen, deren Moll nur eine schwache Unlustbedeutung hat, in lebhaftem Tempo verlaufen.

Weit häufiger begegnet uns der Fall, daß offenbare Unlust in Dur zum Ausdruck kommt. Besonders gehören hierher Stimmungen der Resignation, der Wehmut, der Sehnsucht (die natürlich ebensogut und für gewöhnlich Moll verwenden). Die Resignation ist nur als willen-

loses Sich-Ergeben ein reiner Gemütszustand. Als freiwilliges Entsagen enthält sie Bestandteile, die nicht mehr der Gefühlsseite des Seelenlebens angehören. Der Gefühlsuntergrund ist ja immer der der Wehmut; den willensstarken Entschluß aber, das Bestreben, das seelische Gleichgewicht wiederherzustellen, sogar den erzwungenen Schein der Gleichgültigkeit deutet der Komponist wohl mit Recht durch Dur an (Schumann I, 53, S. 253). Das gleiche gilt von der mit Ironie gemischten Resignation (Schubert I, 21, die Stelle: »Will dich im Traum nicht stören, wär' schad' um deine Ruh'«).

Wehmut und Sehnsucht treten als Mischgefühle auf, wenn die aktuelle, in der Trennung von einem beglückenden Gegenstand begründete Unlust durch lustbetonte Erinnerungen und Vorstellungen zeitweise unterbrochen wird. Selbstverständlich kann die Musik, die immer einer gewissen Breite zur Entwicklung bedarf, dem psychischen Vorgang auch nicht annähernd folgen; sie kann mehr nur dialektisch verfahren. Jedenfalls aber gebraucht sie, wenn sie Mischgefühle unterscheidet, Dur und Moll im Sinne von Lust und Unlust (Schubert II, 34, Schumann I, 47, Franz I, 31, S. 252/54).

Doch sprechen wir an dieser Stelle nur von allgemein gegenstandsloser Wehmut und schmerzlicher Sehnsucht, soweit sie in Dur erscheinen. Wiewohl wir nun für solche Gefühle eigentliche Lustmomente gleich von der Hand weisen, müssen wir doch anderseits zugeben, daß auch die Unlust bei ihnen keine reine ist. So kann man die passive Melancholie, das willenlose Sichausbreiten in manchen derartigen Stimmungen direkt als Lust am Leid (vgl. »Wonne der Wehmut«) — natürlich kein Lustmoment im vorigen Sinn — bezeichnen. Aus dieser Auffassung erklärt es sich, daß wir den musikalischen Ausdruck solcher Inhalte in Dur als dem seelischen Zustande durchaus nicht widersprechend empfinden. Freilich trägt die Musik zu dieser Wirkung aus eigenen Mitteln verschiedenes hinzu. Sie vermag mit ihrem Dur unter gewissen Bedingungen einen Eindruck zu erzielen, der sicherlich vom ausgesprochenen Dur-Charakter abweicht und daher, da es ein Drittes nicht gibt, als Annäherung an Moll betrachtet wird.

Schon Engel bemerkt in seiner Ästhetik (S. 113): »Melodien, in denen die Terz vorherrscht, klingen außerordentlich milde, ja trotz des Dur-Charakters fast wehmütig.« Und allgemein sagt er S. 50: »Das Charakteristische jedes einzelnen der Elemente kann durch Beimischung der anderen von entgegengesetztem Charakter stets mehr oder weniger aufgehoben werden.« Eine genauere Untersuchung dieser Erscheinung ist mit experimentellen Mitteln auszuführen. Auf verschiedene Momente, die eine Mischung der Tongeschlechter ohne allzu gegensätzlichen Eindruck ermöglichen, wiesen wir schon oben hin. Überhaupt

können wir für die sozusagen mollähnliche Wirkung des Dur folgende Punkte anführen:

1. Langsames Tempo.
2. Geringe Tonstärke (piano).
3. Verweilen der Melodie auf Intervallen unbestimmten Charakters: Terz, Quinte.
4. Harmonische Durchsetzung mit Mollteilen oder einzelnen Mollakkorden, sowie mit alterierten Akkorden (Chromatik). — Bevorzugte Verwendung tonischer Nebenakkorde. — Aneinanderreihen entfernterer Tonarten, wodurch chromatische Fortschritte entstehen.

Meist sind in den einschlägigen Liedern alle vier Momente an jener Wirkung beteiligt. So in Schuberts »Im Dorfe« (I, 37), »Wirtshaus« (I, 41), »Nebensonnen« (I, 43), »O du Entrissne mir« (I, 64); in Schumanns »Lotosblume« (I, 7), »Ich sende einen Gruß wie Duft der Rosen« (I, 25), »Dein Angesicht so lieb und schön« (I, 76), »Der Himmel hat eine Träne geweint« (II, 34), »Da ich nun entsagen müssen« (II, 15), »Also lieb ich Euch, Geliebte« (II, 58). Die entsprechenden Stimmungen sind der Reihe nach: wehmütige Resignation und Todesahnung (1—3), Sehnsucht der Liebe (4, 5), Wehmut der Liebe (6—8), Resignation der Liebe (9, 10).

Zusammenfassung: da Lustausdrücke in Moll nicht frei sind von Unlustbestandteilen, anderseits Dur als Ausdruck von Unlust durch eine größere oder geringere Unbestimmtheit der Färbung dem Mollcharakter sich nähert und zudem der Unlustwert mancher bezüglicher Inhalte kein ausgesprochener ist, können wir die Bedeutung der Tongeschlechter als der gegensätzlichen Gefühlsbetonung entsprechender musikalischer Mittel aufrecht erhalten.

Schließlich müssen wir uns noch zu einer größeren Gruppe von Stimmungen wenden, die nach Lust und Unlust ziemlich indifferent sind und in der Musik bald Dur, bald Moll, bald eine Mischung beider beanspruchen. Es bedarf wohl keiner besonderen Begründung, wenn wir der seelischen Gleichgewichtslage, die ja, schon weil sie keine Unlustmomente enthält, latente Lust ist, Dur als eigentliche Sphäre zuweisen. Hielten wir Dur-Moll für das Zutreffende, so müßten wir zugeben, daß in jenem Gemütszustand Lust und Unlust sich die Wage hielten, wovon doch keine Rede sein kann. Es verlangt demnach Moll im musikalischen Ausdruck solcher Inhalte nach einer Erklärung.

Vor allem gehören hierher die rein passiven Stimmungen in ruhiger Natur, namentlich Abend- und Nachtstimmungen (meist, wo nicht Dur, Dur-Moll, selten ausschließlich Moll). Mit Passivität und Ruhe haben

wir schon die subjektiven und objektiven Faktoren bezeichnet, aus deren Zusammenwirken möglicherweise Unlust hervorgehen kann. Wohl bedeutet jedes für sich eine Gleichgewichtslage, aber das konforme Verhalten beiderseits erzeugt leicht als Übermaß von Untätigkeit eine Leere, die zum Gefühl der Einsamkeit sich entwickelt.

So kommt Moll zur Bedeutung leisen Schauerns etwa in Franz' »Abendlich schon rauscht der Wald« (I, 12) oder Schuberts »Erlafsee« (II, 9). Auch der Phantasiebegabte hört die flüsternden, rätselvollen Stimmen der Nacht mit geheimem Grauen (Franz IV, 14 »Ich wandre durch die stille Nacht«; Schumann II, 53 »Loreley«).

Mit dem Unheimlichen hängt das Heimliche eng zusammen, das von ihm Moll als eigensten Ausdruck übernimmt, und zwar nicht nur in der äußeren Umgebung des Nächtlichen (Schumann II, 76 »Der Sandmann«, Franz II, 39 »Bedächtig stieg die Nacht ans Land«; Mollbestände in Schuberts »Leise flehen meine Lieder« [I, 48], Schumanns »Venetianischen Liedern« [I, 17, 18], Franz' »Der Mond ist schlafen gangen« [I, 15], »Der Mond kommt still gegangen« [I, 28] und vielen anderen Liedern), sondern auch allgemein zur Bezeichnung des

Mystischen (Schumann II, 51 »Auf deinem Grunde haben Sie an verborgnem Ort Den goldnen Schatz begraben, Der Nibelungen Hort«),

des Geheimnisvollen, das sogar den Charakter des Neckischen annehmen kann (Einzelheiten wie in Schumanns »Hochländischem Wiegenlied« [I, 14] Takt 5 und 6: »Wer ihm kleinen Dieb gebar«; in Franz' »Ständchen« [III, 20] Takt 8—9: »... könnt' ich nimmer gut dir sein«),

des Ahnungsvollen (in Schuberts »Wohin« [I, 2] die Stelle: »Ist das denn meine Straße?...«, in »Suleika« [II, 16] der Anfang »Was bedeutet die Bewegung?...«; in Schumanns »Nußbaum« [I, 3] die Phrase: »Sie flüstern von einem Mägdlein ...«, im »Jasminenstrauch« [II, 12]).

Eine besondere Stellung behaupten die religiösen Gefühle. Soweit sie als Gottvertrauen und Hoffnung erscheinen, bedarf ihre Wiedergabe in Dur keiner Erläuterung. In der feierlichen, weihevollen Andacht aber liegt zweifellos ein Schauer vor dem Erhabenen, der die Verwendung von Moll für solche Inhalte wohl begreifen läßt (Schuberts »Allmacht« II, 46, Mittelsatz von Schumanns »Freisinn« I, 2: »Er hat euch die Gestirne gesetzt ...«, aus I, 26 die Stelle: »Wenn uns, droben aufgenommen, Gottes Sonn entgegenschaut«). Eine verwandte ernste Stimmung drückt auch Schumanns Gesang »Auf das Trinkglas eines verstorbenen Freundes« (II, 23) aus (vgl. die Textworte: »mit frommem Beben«), das einen längeren Teil in Moll enthält.

Tabelle
für die Korrelation zwischen Dur und Moll einerseits und Lust und Unlust im Ausdruck der Texte anderseits. Die römischen Ziffern beziehen sich auf die Tempogruppen, die deutschen auf die Anzahl der vorkommenden (eingeschlechtigen) Lieder.

	Lust	Gleichgewicht		Unlust
	Dur		Moll	
I	15	11	—	28
II	39	16	1	39
III	60	5	—	13
IV	27	—	—	18

	Lust	Unlust
	Moll	Dur
I	—	10
II	—	14
III	—	—
IV	1	1

Wir erwähnten schon oben, daß man Dur und Moll nicht durchgängig als Ausdrucksvolles zu fassen braucht. Oft genug bringt schon das technische Verfahren des Komponisten eine absichtslose Mischung hervor, die umso erklärlicher ist, als ja die Tongeschlechter in ihren beiderseitigen Akkordbeständen keine volle Gegensätzlichkeit zeigen. Genügt doch beim Gebrauch der Nebenakkorde in Dur ein einziger fremder Ton (der Leitton der Paralleltonart), um reines Moll herzustellen; oder bedeuten doch schon die natürlichsten Modulationen aus Moll (nach der Dominante oder der oberen Terz) einen Übergang nach Dur.

Im folgenden einige Beispiele für die lediglich technische Verwendung der Tongeschlechter.

Schubert I, 35 »Die Krähe«, c-Moll. Die erste Periode moduliert mit Takt 7 und 8 nach Es-Dur, das sogar in einem zweitaktigen Nachspiel festgehalten wird, ohne indes durch den Inhalt bedingt zu sein.

Schubert I, 60 »Gretchen am Spinnrad«, d-Moll. Bereits der zweite Satz der ersten Periode (»Ich finde sie nimmer und nimmermehr«) steht in C-Dur; weiterhin hören wir F-Dur bei: »Mein armer Sinn ist mir zerstückt«. Beidemale spricht aber der Komponist selbst dem Dur eine Eigenbedeutung ab, indem er es durch den verminderten Septakkord (auf h bzw. e) trübt. (Später entspricht Dur allerdings einem Stimmungsmoment: »Sein hoher Gang . . .«)

Schumann II, 84 »Mit dem Pfeil, dem Bogen«. Die Stelle: »Wie im Reich der Lüfte König ist der Weih« erklingt in c-Moll-Akkorden,

die im Stimmungszusammenhang kaum durch die Vorstellung des Erhabenen erklärt werden dürften.

Franz' Kompositionsweise unterscheidet sich von der gewöhnlichen des öfteren durch Anlehnung an die alten Kirchentonarten, sowie durch die ihm eigene thematische Nachahmung in der Paralleltonart. Von den Liedern, in denen sich nach seinen eigenen Worten (Biographie von Procházka S. 39/40) »deutliche Spuren des alten Chorals« zeigen, konnten wir »Ave Maria« (I, 14), »O lächle, Freund der Liebe« (II, 9), »O lüge nicht« (II, 29), »Mutter, o sing mich zur Ruh« (III, 27) zu den eingeschlechtigen zählen. Bei den übrigen paßt das wechselnde Dur-Moll meist trefflich zum Inhalt, so in »Der junge Tag erwacht« (III, 19) zu der feierlichen, leicht wehmütigen Morgenstimmung, in »Es klingt in der Luft uralter Sang« (III, 32) zum Ausdruck des Mystisch-Erhabenen. Nur in »Ach, wär es nie geschehen« (II, 26) und »Rote Äuglein« (II, 28) macht das vorkommende Dur Schwierigkeiten.

Als klassisches Beispiel für die Lieder der zweiten Art führen wir an »Wenn sich zwei Herzen scheiden« (IV, 17), das folgende Struktur aufweist:

Motiv: fis (1 Takt) A (3 Takte)
Nachahmung: A (1 Takt) cis (3 Takte)

Dur hat hier keinen besonderen Ausdruckswert.

»Ein Stündlein wohl vor Tag« (I, 33) bringt von zwei zu zwei Takten einen fortwährenden Wechsel von a-Moll und C-Dur. Da aber die ungewisse Dämmerstimmung mit ihren trüben Ahnungen jedenfalls keine Lustmomente enthält, so kommt dem Dur hier nur technische Bedeutung zu, allerdings in sehr hohem Sinn; denn das beständige Herüber und Hinüber von Moll und Dur gibt dem Eindruck nach ein ungemein charakteristisches Bild der Unsicherheit.

Gelegentlich der deskriptiven Betrachtung einzelner Lieder begegneten wir dem Begriff der Objektivierung. Wir verstehen darunter die musikalische Darstellung, soweit in ihr nicht unmittelbar die Stimmung des jeweiligen Gefühlsträgers zum Ausdruck kommt. Sie gründet sich namentlich auf die mehr reflektierenden Bestandteile eines Gedichtes und ist mit der selbständigen Behandlung solcher Momente sofort gegeben. Als durch und durch gefühlsmäßige Kunst kann aber die Musik nie — auch in der »Tonmalerei« nicht — ein rein Objektives darstellen; immer erscheint es mit subjektiver Färbung, d. h., es tritt entweder als Dur in Lustbeziehung oder als Moll in Unlustbeziehung zum Subjekt. Relativ am reinsten objektiviert die Musik, wenn sie

Gedankliches oder Gegenständliches so darstellt, wie es bei Gleichgewichtslage des Gemüts aufgefaßt wird.

Beispiele gegenständlicher Objektivierung.

Schubert I, 15 »Eifersucht und Stolz«: g-Moll. — »Wenn von dem Fang der Jäger lustig zieht nach Haus«: B-Dur (das zum Ausdruck des Ganzen keineswegs passen will).

Schubert II, 48 »Der Jüngling am Bache«: c-Moll. — »Blumen wand er sich zum Kranz«: Es-Dur.

Schumann I, 62 »Die alten bösen Lieder«, cis-Moll. — »Der Sarg muß sein noch größer wie's Heidelberger Faß«: E-Dur; »... als wie der starke Christoph im Dom zu Köln am Rhein«: Gis-Dur.

Franz I, 12 »Abendlich schon rauscht der Wald«: e-Moll. — »Droben wird der Herr nun bald die Stern' anzünden«: G-Dur.

Schubert II, 68 »Kennst du das Land«, F-Dur. — »Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg«: f-Moll; »... der Drachen alte Brut; es stürzt der Fels ...«: b-Moll.

Beispiele gedanklicher Objektivierung.

Schubert I, 22 »Die Wetterfahne«: a-Moll. — »Ihr Kind ist eine reiche Braut«: A-Dur. (Beim Vortrag mit einem ironisierenden Ton zu geben, wenn es nicht aus dem Zusammenhang fallen soll.)

Schubert II, 12 »Wer sich der Einsamkeit ergibt«: a-Moll. — »Ein jeder lebt, ein jeder liebt«: C-Dur. (Der dem Dominantseptakkord als Vorhalt vorgeschobene verminderte Septakkord bringt die Beziehung zur Stimmung des Harfners.)

Schumann I, 12 »Lied der Braut«: G-Dur. — »Frage nicht: wie soll sich's wenden? Frage nicht: wie soll das enden?«: a-Moll.

Schumann II, 60 »Der frohe Wandersmann«: D-Dur. — »Die Trägen, die zu Hause liegen ...«: e-Moll.

Sogar von gefühlsmäßiger Objektivierung kann man reden, wenn eben die Einfühlung nicht in äußere Gegenstände oder abstrakte Vorstellungen erfolgt, sondern in Gefühle, die nicht in die gegenwärtige Gemütslage hereingehören.

Franz II, 11 »Der Fichtenbaum«, 2. Teil: Des-Dur (»Er träumt von einer Palme«). — »... die einsam und schweigend trauert«: des-Moll.

Die Tatsache der Vertonung ein und desselben Textes durch verschiedene Komponisten legt eine Untersuchung der dabei hervortretenden individuellen Unterschiede sehr nahe. Ein umfassender Vergleich gehört natürlich nicht in den Rahmen dieser Arbeit, auch er-

weist sich unser spezielles Material in diesem Punkte nicht sehr günstig, da unter den uns vorliegenden Liedern nicht einmal eines bei allen drei Komponisten zugleich sich findet. Wir können hier nur auf die Unterschiede der sich bietenden Vergleichspaare hinweisen, soweit sie die inhaltlichen Ausdrucksbeziehungen der Tongeschlechter berühren.

»Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn«, Schubert II, 68 und Schumann II, 87. Mignons Sehnsucht nach Italien gibt Schubert in F-Dur, Schumann in g-Moll; d. h., dort überwiegt das vorgestellte Glück der Erfüllung und Befriedigung, hier der Schmerz der Trennung; doch ist auch jenes nicht ganz außer Acht gelassen: der Refrain »Dahin möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn« ertönt, bevor er in Moll ausklingt, zunächst in Dur. Die Abweichungen in der Schilderung Italiens kümmern uns weniger.

»Was will die einsame Träne«, Schumann I, 21 und Franz IV, 7: A-Dur bei ziemlich langsamem Tempo — c-Moll bei bewegtem. Schumann gibt eine wehmütige, doch beruhigte Stimmung wieder, Franz leidenschaftlichen Schmerz, der erst mit dem Nachspiel (— C-Dur) stiller wird.

»Im Rhein, im heiligen Strome«, Schumann I, 52 und Franz I, 19: e-Moll — D-Dur. Die wehmütig, ja fast schwermütig klingende Komposition Schumanns trägt, von einer Stelle in der Mitte (»Im Dom da steht ein Bildnis . . .«) abgesehen, durchaus den Charakter nachhallender Trauer. Bei Franz, der ein bezeichnendes »Im Legendenton« beifügt, ist zwar der Ausdruck der Wehmut wohl erkennbar, eine merkliche Unlustbetonung aber kaum.

»Allnächtlich im Traume seh ich dich«, Schumann I, 60 und Franz IV, 4: H-Dur, mäßig ruhiges Tempo — es-Moll, Allegro agitato. Die beiderseitige Auffassung ist hier wesentlich dieselbe wie in »Was will die einsame Träne«.

»Morgens steh ich auf und frage«, Schumann II, 3 und Franz II, 31: D-Dur (fis-Moll), Allegretto — cis-Moll, Larghetto. Franz greift aus dem Gedicht nur die Hauptsache heraus, die sehnsüchtige Klage, Schumann stellt der Erwartung und Hoffnung (D-Dur) die Enttäuschung über das Ausbleiben der Geliebten (fis) gegenüber, behandelt das Ganze aber mehr scherzend und läßt es auch in Dur endigen.

Geringer sind die Unterschiede in »Am leuchtenden Sommermorgen«, das Schumann (I, 58, B-Dur) harmonisch einheitlicher gibt als Franz (II, 5, B-Dur), welches Verhältnis sich für »Ich hab' im Traum geweinet« (Schumann I, 59, es-Moll — Franz I, 29, fis-Moll) wieder umkehrt.

Über »Im wunderschönen Monat Mai« vgl. S. 253 und 254.

Derartige Differenzen ergeben natürlich nichts für eine etwaige abweichende Bedeutung der Tongeschlechter für verschiedene Komponisten; sie bedeuten nur einen individuellen Unterschied in der Auffassung des betreffenden Gedichts. Die Möglichkeit dieses Auffassungsunterschiedes ist aber darauf zurückzuführen, daß in der Poesie der Gefühlsausdruck nicht immer eindeutig bestimmt ist. Wohl kann sie Gefühle durch die ihnen entsprechenden Begriffe klar bezeichnen, aber wo sie das nicht tut, ist es jedenfalls fraglich, ob der Ausdruck, den der Dichter in seinen Objektiven niedergelegt hat, mit voller Schärfe daraus wiederzuerkennen ist.

So weiß man etwa bei Goethes »Über allen Gipfeln ist Ruh« nicht recht, was man mit dem »Warte nur, balde ruhest du auch« anfangen soll. Schuberts Vertonung (I, 77) schließt jedenfalls schmerzliche Sehnsucht oder gar Todesahnung aus. Die Musik kennt eben hier keinen Zwiespalt. Sie hat sich entweder für Dur oder für Moll zu entscheiden, das heißt einen Inhalt entweder als wesentlich lust- oder als wesentlich unlustbetont darzustellen.

Diese Wirkung der Tongeschlechter reicht so weit, daß durch ihre jeweilige Anwendung der Ausdruck eines Gedichtes vollständig verändert werden kann. Beim Anhören von Schuberts »Heidenröslein« z. B. kommt einem der schicksalsvolle Ernst der Situation kaum zum Bewußtsein. Schubert hat nur auf die Form des Gedichtes, die sicherlich einen scherzhaften Charakter trägt, Rücksicht genommen und den Gefühlswert der Form durch die Wahl des Dur auch auf den Inhalt übertragen.

So können wir für die Wechselwirkung von Poesie und Musik die bemerkenswerte Tatsache feststellen, daß, wiewohl die Dialektik der Gefühle erst durch die Beziehung aufs Wort klar wird, doch der Gefühlswert dem Ton vom Wort keineswegs aufgezwungen werden kann, sondern daß vielmehr umgekehrt der Ton — vermöge der eindeutigen Charakteristik von Dur und Moll — dem Wort die Richtung gibt.

Bemerkungen.

Shakespeares Sonette und ihre Umdichtung durch Stefan George.

Von

Berthold Vallentin.

Die ersten Versuche des deutschen Genius im 18. Jahrhundert, aus den noch ungewissen Spannungen einer neu gesehenen Tatsächlichkeit ein neues Künstlerische zu formen, hatten ihre sichernde Umfassung und ihr nährendes Feuer im Drama Shakespeares. Obwohl Goethe durch die gebändigten und bändigenden Maße griechischer Welt zu einer ebenbürtigen, ein eigenes Ideal veranschaulichenden Gewalt heraufwuchs, blieb diese Kraft ihm gegenüber durch ein Jahrhundert fortwirkend allein imstande, eine künstlerische Gemeinschaft in Deutschland zu bilden. Sein, des Einen, Nahen, Lebenumfassenden großes komplexes Anfordern an den Gesamtmenschen unterlag der Bereitschaft, mit der ein Teil des fremden, zeitlich entrückten Genius, sein Drama, einem einzelnen Organ, dem konventionell ästhetischen entgegenkam. Aber es bleibt ein Adel dieses sonst aller geistigen Vorrechte entkleideten Jahrhunderts, daß es in dem *einen* Besitze Shakespeare eifersüchtig ein echtes Kunstgut hütete, das noch den schlimmsten Verirrungen der Zeit — dem sogenannten modernen Drama — den Schimmer seiner gottväterlichen Geburt ließ.

Als endlich nach der gänzlichen Wegwerfung an niedersten Alltag, mitten in den Zerklüftungen auseinanderschießender Bildungswüte die Sammlung des Deutschen auf ein Gesamtdichterisches erst Begehr und dann Gewähr wurde, mußte der Geist, der einseitig das Gestalterische, Charakterisierende in dem großen britischen Erbe angeschaut hatte, demjenigen weichen, der das ganze Erbe ans Licht hob, beweisend, daß alle Gestalt ins Dichterische erst Wuchs nimmt durch den das Ganze durchwaltenden dichterischen Atem, der sich prometheisch aus Haltung, Maß, Sprache des Dichtervolkes nährt. Alles das war und ist noch heute in Shakespeare selbst, verloren aber in seinem nur dem dramatisch Gestalteten nach besessenen Erbe. So war, wie in der Frühe deutscher Dichtung am Eingang Goethes der Einhub ungeheurer Gestaltenfrachten und Aktionströme, nun die Erweckung verborgen im Volksinnern, im Sprachinnern glimmender Feuer Not. An ihnen nährte sich und wuchs Shakespeare über das knappe Maß des Gestaltungskünstlers, des Charakterisierenden in das, was er war und als was er noch von seinem Erwecker Schlegel erlebt war, ins Dichterische. Nicht mehr ist der Fluß der Handlung, der Stoß und Gegenstoß der Figuren, ein vom Lauf der Verse, von Stoß und Gegenstoß der Rhythmen Gesondertes. Gesamtgeballt ins untrennbar eine Feuer des Dichterischen ist die ganze Masse des uns vom Genius überlieferten Werkes: und nur in dieser Komplexion und ganz in dieser ist er uns fühlbar. Darum griff der junge Dichter aus der nächsten Folge Stefan Georges, Friedrich Gundolf, hinein

in den urtümlichen, aber altgewordenen Besitz und hob ihn, in neuer geschlossener Gesamtheit sichtbar, ans Licht[1]).

Erleben wir so zum ersten Male den tragischen Genius der neuen verchristlichten Zeitalter, ihn einzig ebenbürtig hellenischem Dreigestirn, so ahnen wir noch entfernt nicht, welche mehr den Maßen unserer heutigen Dichtung entsprechende, ruhig fest vom Schoß der Leidenschaft heraufgenährte Macht in ihm das Werk enger verdichteter Kräfte, ins Zentrum gezwungener Bewegung zu bilden fähig war. Wie sich erst in diesen Tagen — begreiflich mit der nun erst gewonnenen Völligung des deutschen Worts — das deutsche Lyrische feststellte, die Bannung des Gesamtdichterischen in ein gesamtdichterisch vom Zentrum aus bestimmtes Maß, so konnte nun auch erst des britischen Genius Sammlung und Bändigung in einem ganz und ohne (theatralische) Beimischung Dichterischen gesehen werden. Nun erst war die Stunde für die aneignende Ergreifung der Shakespeareschen Sonette gekommen.

Die große Einheit dichterischer Vision wird notwendig zerteilt ausgestrahlt in die dramatischen Kräfte, ebenso notwendig zusammengehalten im einen geschlossenen Bau des lyrischen Kunstwerks. Hier dringt — ohne Ableitung durch Nebenformen (wie beim Drama) — in der einen und geschlossenen Form das Alldichterische in uns. So unmittelbar aus dem παθος ringt sich die lyrische Geburt, daß in ihrer kurzen Entwicklung nichts an ein Neben- oder Zwischenspiel der Kräfte verloren werden kann. Alles was im ursprünglichen dichterischen Umfassen des Erlebten war, ist hier auch noch in seiner dichterischen Geburt (darum ist nichts so ganz voll und so ganz einfach wie das Lyrische).

Darum erleben wir in den Sonetten Shakespeares die vollkommenste und einfachste Offenbarung seines dichterischen Genius. Wenn wir hier den Reichtum der die Wunder alle in sich tragenden antiken Welt beiseite lassen, kann im einen Zeitraum nur Dante, im andern nur Goethe ihm zur Verdeutlichung seiner dichterischen Kräfte dienen. Jenem glüht noch im Blute, das freilich schon alle Antriebe neuer Lebensergreifung hat, der Strom der mittelalterlichen lebenbedeutenden Symbole. Sein Dichterisches ist, wie es in einem kühnen Ansturm alle Erdenreiche mächtig überherrscht, doch innerlich getränkt mit den Schauern mehr als nur sie selbst bedeutender Erlebnisse und das Zeitliche verlassender Weissagungen. Sein Eros umfaßt nicht nur die irdisch ergreifbare Gestalt (obwohl er auch sie umfaßt, was der so tief fühlende Dowden irrig leugnet) — sondern in ihr auch den überpersönlichen, nur dem mittelalterlichen Geist kenntlichen, der ewigen Weltenordnung zugehörigen Kern. Goethe aber, den wir uns immer mehr gewöhnen als den vorbildlichen deutschen Menschen anzusehen, trägt, wie er noch die Gewalt hat, des sinnlich Greifbaren Herr zu sein und es in seinem lebensmäßigen Raume festzuhalten, doch schon die einschnürenden und lähmenden Kräfte einer verbegrifflichenden Bildung in sich. Sein Eros, herrlich genährt an ewigen hellenischen Feuern, umfaßt nicht nur die lebendigen Gestalten, sondern ihr ganzes sie belastendes Gut von Kulturassoziationen mit. Von ihnen beiden kann man auf Shakespeare, den Shakespeare der Sonette, als auf ein Zentrum hin zurückgehn. Sein Eros ist ganz und allein vom Greifbaren, Gegenständlichen entflammt. (Hier ist heute nicht mehr die Abwehr der dem Realen in niederen Zeiten anhaftenden Verkleinerungen notwendig.) Ihn beherrscht das sinnliche Entzücken erreichbarer Erdenschöne, fremd ist ihm Vor- und Rückdeutung. Ihm eratmet die sichtbare Gestalt so stark das

---

[1]) Shakespeare in deutscher Sprache. Herausgegeben, zum Teil neu übersetzt, von Friedrich Gundolf. Berlin, Georg Bondi.



Wunder der Schöpfung, daß kein mit mystischer Inbrunst zu entreißendes Geheimnis es ihm überhöhen könnte. In diesem Stande, gebunden an die einleuchtende Schönheit des weltlich Sichtbaren, ist er »klassisch« oder mit den Worten seines Erneuerers »heidnisch«. Es wäre wenig (weil mehr selbstverständliches Grundwesen als besondere Eignung), daß er auch mystisch ist (insofern eben kein größeres Geheimnis und Wunder ist als das der atmend ergreifbar ergriffenen Gestalt). Sein Eros so ganz ungedeckt durch symbolische oder bildungsmäßige Verkleidung gegenübergestellt dem sichtbar Schönen der Welt, geht mit ihm, wie keines christlichen Dichters sonst, innerliche Einung ein. Der bewunderte und geliebte Gegenstand ist ganz ins Werk gezogen. Die Gewalt des Dichters und die Schönheit des Erwählten schmelzen hin in »höherer Begattung«, tun die große Liebestat der Dichtung. Der Eros ist ganz Muse, die Muse ganz Eros. — Auf dieser Höhe der Betrachtung ist die kleine Bedürftigkeit noch mehr undichterischer als sittlicher Zeitalter gar nicht mehr erkennbar, die von dem Ungeheuren der musischen Liebestat nichts sieht als ein Kapitel Verse, die man zur Wahrung der Wohlanständigkeit des Dichters als einen kühnen dichterischen Traum, als ein Spiel in modischer Manier oder gar als »eine Huldigung, die er (der Dichter) seinem Gönner zum Dank für dessen Unterstützung in der edelsten und sinnigsten Form bereitete«[1]), verleumden kann und muß. Maß und Anspruch dieser Betrachtung lassen ein Aufsuchen so winziger Gedankengänge nicht zu.

Die innige Ergreifung von dichterischem Geist und lebendiger Gestalt, der Zusammenstrom dieser wirklichen Kräfte, vollzieht sich ganz in den Formen und Maßen der Wirklichkeit. Was kleine Geister hier als *stilo culto*, als modische Manier sehen, ist nichts als die Wirklichkeit, in der die beiden, der Dichter und sein Freund, standen. Jene hätten, fühlten sie den Rang des angeblich von ihnen angebeteten Dichters, ihm schon beimessen dürfen, er hätte für einen »Dichtertraum« oder eine »Huldigung« mehr Schmuck aus Eigenem gefunden, als ihn der blanke Zeitstil bot. Aber die wahre Erklärung dafür, daß wir diese tiefste und weiteste dichterische Ergießung im eingezogenen Bette zeitlicher Dicht- und Schmuckformen strömen sehen, liegt darin, daß dem Dichter das Nächste so schön war, daß er es nicht über die Grenzen, in denen es stand und lebte, herausrücken mochte. Nicht war der leibhafte Freund aus dem leibhaften Bilde der Zeit zu reißen. Nicht ihn überhäufen mit Spruch- oder Schmuckwerk, das dem phantastischsten der neueren Dichter immer bereit war, galt es, sondern herauszupressen seine überaus wahrhafte und alles Dichterische überbietende Wohlgestalt. Wollen sie, die den Dichter zu höhen nötig halten, wider ihn selber streiten? Er zeugt für sich in den Sonetten 26, 78, 79, 82—85 und eigentlich in fast allen.

Aber auch dieser Zeitstil ist nicht so geringer Werte, als die beflissenen »Retter des Shakespeare der Sonette vorgeben. Sie freilich sehen an ihm nur »die Antithesen, Wortspiele, An- und Gleichklänge«[2]), nicht den Geist, der sie heraustrieb. »Antithesen, Wortspiele, An- und Gleichklänge« sind nur die Schau fürs primitive Auge, als solche ein harmloses Formenspiel. Der Geist aber, den sie verdecken, und der den ganzen Zeitstil färbt, ist von leidenschaftlicher, eindringender Gewalt, und in ihr allerdings und weit mehr als die oberflächlichen Betrachter meinen, dem dichterischen Formtrieb entgegen. Vom Grunde gotischen Welterkennens erwachsen, hat er noch auf der Höhe der sinnlich anschauenden und bildenden Renaissance seine Kraft nicht verloren und stärkt sich bereits für den Einbruch neuer, ihm verwandter

---

[1]) Max J. Wolff in der Vorrede zu seiner Übersetzung der Sonette. Berlin, Behr.

[2]) Wolff a. a. O.

Strömungen (des Barock): er, der zerlegende, begrifflich entstofflichende, gewaltsam systematisierende Geist der Scholastik. Was den Flachsehern etwa mit dem Anschein eines »Opitz« in ihr opitzisches Auge fällt, ist ein zehnter Schatte des gigantischen Geistes von Aquino: der Quästionen, Distinktionen und Konklusionen. Aber wie wesentlich feindlich dieser Geist auch allem dichterisch komplex Anschauenden und virtuell Gestaltenden ist, seine Gegnerschaft ist dem Genius — wie unbegreiflich den »Wortspiel«gläubigen — weniger gefährlich als eine etwa nur obenhin divertierende Zeitmode. Diese könnte immerhin unvermerkt an einzelnen Stellen seine Schöpfung verfälschen, verdünnen: des großen Widersachers in sich aber muß er notwendig gewahr werden, sich mit ihm auseinandersetzen, an ihm seine Kräfte versuchen; im Ringen mit ihm, dem Gleichbürtigen, entsteht das vollbürtige Werk. Der musische Eros, das dichterisch eingefangene Geheimnis der Schönheit drängt sich zu gestalten — und begegnet dem Mittel einer zu feinster Begrifflichkeit geschliffenen, ganz entkörperten, ganz entfärbten Sprach- und Dichtform. Der Dichter entflieht ihm nicht, wie der Geringere täte, rettet sich nicht in den Überwurf erstaunlicher Phantasmen (die seines dramatischen Reiches gerechte Glorie sind). Er hält ihm stand, versucht es an seinem ganzen Bau, wo eine Stelle, seinem Dichterischen wahlverwandt, die Verbindung zuläßt. Und es ergeben sich zwei Pole der Berührung, zwischen denen sich das einheitlich dichterisch entworfene Sonettenwerk ausspannt.

In den Tiefen des scholastischen Denktriebs grenzt an ihn die mystische Vision. Die letzte Schürfung der großen Meister vom Predigerorden verhält derselbe zentrifugale Wille am Quell stufenmäßig emanierter Gestalten, der die enthusiastische Einfahrt des Mystikers an aller Schächte Sohle bestimmt. Sie sind im einheitlich leidenschaftlichen Willen zum einen einheitlich eins geglaubten Grunde einander verbunden. Die mystische Schau aber ist des Genius, des schauenden wie des schaffenden, Gut: durch die allen sichtbare Wohlgestalt das Feuer zu sehen, das sie von innen über ihre Schönheit schön macht, in ihr den Eins gewordenen Grund der Welt zu erfahren und über Erfahrung alles Weltschöne in der einen Wohlgestalt zu sehen, die den andern eine Schönheit, ihm die all-einzige bedeutet. So sah Shakespeare den Freund. So umfaßte er in ihm aller wirklichen — keiner künftigen oder vergangenen — Welt Wonne: mit tieferem Organ als Auge, mit der ungespaltenen Ganzheit, dem mystisch Einen seines Bluts.

Und wieder in der Formgebung begegnet die plane Klarheit seines die Erscheinungen in ihrem äußeren Bestande festhaltenden und nachzeichnenden Bildnergeistes dem hellen Licht — wenn auch anders: räumlich geteilt — sehender und darstellender Bildkraft der Scholastik. Hatte er das mystisch vom Grunde geworbene Kernwesen hineingehoben in die sinnlich erfaßte Gestalt, sie klar ins Licht gesetzt, so schwamm sie von selbst in dem Strahlenmeer scholastischer Tatsachenaufteilung. Die als Körperganzes sichtbar herausgeformte Schau des tiefsten Bildes vertrug die Betrachtung von allen Seiten, die Hin- und Widerwendung im teilenden, beweisenden Lichte, womit der scholastische Geist die Bilder angeht: vertrug und wurde heller und strahlender davon, bis ins Innerste, in die Gliedteile durchleuchtet, ein ganz von außen und innen und durch hindurch Schimmerndes.

Die innere Näherung der dichterischen Person an das einfach Wesentliche, das grundbedeutend und erscheinunggebend Große in Geist und Ausdruck des Zeitalters und die divinatorisch sichere Herausfindung und Aktivierung dieses Zusammenhangs durch sie geben die Erklärung dafür, wie überhaupt dieser verästelte und zerstreuende, begrifflich sucherische und spielerische Zeitstil hat Werkzeug einer so einfach großen dichterischen Aussage werden können. Das Geheimnis der Größe

dieser Aussage selber aber bei scheinbar einschnürenden und absperrenden Kunstmitteln liegt in dem ungeteilt Dichterischen, dem wesenhaften ποιητικον dieser Gestalt, das immer in den nächsten, auch den sprödesten, Gegebenheiten den stärksten Anreiz zur Ausformung seiner innern Einblasungen und seine Sättigung erst in der lebenschaffenden Bewältigung des Starren durch seinen eingeborenen bildnerischen Hauch findet.

Durch diesen äußerst komplexen und im äußersten einheitlichen Charakter des Werks war die Zeit vorausbestimmt, in der seine naturgemäße Aneignung für das Deutsche erfolgen konnte. Es bedurfte einmal der Fähigkeit, ein komplexes Dichterische in seinem Ganzen aufzufassen und zu ertragen, ohne sich am Stoff schadlos zu halten oder am bloß Formalen zu ergötzen, und der daraus sich entwickelnden reifern Kraft, ein dichterisch Komplexes ohne den Apparat kostbarer Formen im einfach Einheitlichen anzuschauen und zu genießen. Diese Eignungen sind am Deutschen erst durch die Bewegung ausgebildet worden, die sich an das Unternehmen der »Blätter für die Kunst« und an den Namen Stefan George knüpft. Die ersten Werke bis etwa zum »Teppich des Lebens« schufen den Komplex: der Zugang war vergleichsweise leicht unter dem beweisenden und beschwörenden Reichtum der Formen. Seit dem »Siebenten Ring« verengt sich der Glanz, schießt dicht auf eine Stelle zusammen, die ihn ganz in sich hat und ganz davon glüht, aber auf ihr verteiltes Ausstrahlen verzichtet. Hier wird jene zweite, reifere Kraft entwickelt, die dem Geist in Shakespeares Sonetten begegnet und ihn ergreifen kann. Mit ihrer Entfaltung wurde uns das Shakespearesche Werk zugänglich und liegt nun in der Umdichtung Stefan Georges selbst vor.

In der lebendigen Entwicklung, die sie hervorbrachte, hat diese Umdichtung ihre Rechtfertigung gegenüber allen anderen Übersetzungen, die nur ein Spiel der Laune oder eine Anekdote sind. Der lebendigen Entwicklung verdankt sie ihre stärkere, ihre innere Rechtfertigung: überhaupt die erste deutsche Umdichtung des Werks zu sein, insofern sie erst — nach dem Stande dichterischer Bildung — imstande war, uns das ganze Dichterische des Sonettenwerks in seiner komplexen Erscheinung ohne Auflösung oder Teilung der künstlerischen Elemente nachzuformen.

Vereinigung für ästhetische Forschung.

Die Vereinigung für ästhetische Forschung hat im Laufe des Jahres 1909 acht ordentliche Monatssitzungen abgehalten. Die Verhandlungen betrafen teils allgemeine theoretische Probleme, teils Fragen aus der Ästhetik der bildenden Kunst. Am 19. Januar sprach Herr H. Schmidt über »Probleme der Ornamentbildung in der prähistorischen Keramik des ägäischen und des mitteleuropäischen Kulturkreises«. Einleitend charakterisierte Herr Vierkandt als Vorsitzender die sich bis heute auf dem Gebiete der Ornamentforschung gegenüberstehenden beiden Hauptrichtungen, von denen die eine die Darstellung von gegenständlichen Motiven als das Ursprüngliche ansieht und aus ihrer Stilisierung das geometrische Ornament hervorgehen läßt, während die andere das letztere als Grundelement aus Prozessen der Technik (besonders des Flechtens) ableitet und die Entstehung von gegenständlichen Gebilden aus Angleichungsprozessen erklärt. Beide Theorien schließen einander nicht aus, vielmehr wechseln Herstellungs- und Nachahmungsmotive in der

Entwicklungsgeschichte des Ornaments fortwährend ab. Von diesem, neuerdings besonders durch Wundt vertretenen, vermittelnden Standpunkt behandelte Herr Schmidt die Fragen, welche sich auf gewisse geradlinige geometrische Motive der prähistorischen Keramik beziehen. Man hat die (vertikalen) sogenannten Metopenbänder des Dipylonstils aus der Korbflechterei erklären wollen, aber auf der in Mykenä und Troja gegebenen Vorstufe dieser Ornamentik erscheint ihr System auf eine Felderdekoration des Halses beschränkt oder gar in fransenartige Fortsätze aufgelöst. Die manchmal daran hängenden Bommeln oder zwei immer nur auf einer Seite befindliche Warzen lassen nun eine Beziehung zu den menschengestaltigen Vasen der zweiten trojanischen Stadt und ihren Bommelmotiven erkennen. In der noch weiter zurückliegenden Ornamentik der ersten Stadt sehen wir dagegen, wie die einfachsten, aus parallelen Strichgruppen oder Dreiecken bestehenden geometrischen Motive eine Naturalisierung, und zwar gelegentlich gerade im Sinne von Halsschmuck, erfahren. Auch in der neolithischen Epoche von Mitteleuropa sind in der Gruppe der sogenannten Schnurkeramik die Zusammenhänge einer gleichartigen Dreieckdekoration mit den Gesichtsvasen mehrfach zu erkennen, wenngleich hier neuerdings die Abhängigkeit der Motive sowie der Technik selbst von der Korbflechterei mit guten Gründen verfochten worden ist. Geht so ein fortwährendes Naturalisieren neben den abstrakten Elementen her, so verdient es besondere Beachtung, daß dieser Vorgang an den vornehmsten Vertreter des Lebendigen, — den Menschen selbst, anknüpft. Die Ausführungen wurden durch eine Demonstration an Lichtbildern begleitet. Die nachfolgende Diskussion bezog sich auf die künstlerische Anregungskraft der Technik und auf die Frage, ob und inwieweit die Ähnlichkeit der Gefäßformen mit der menschlichen Gestalt als Ursache der Angleichung des Ornaments an Motive des menschlichen Schmuckes anzusehen sei.

Am 16. Februar behandelte Herr G. Simmel das Thema der »Bewegung in der Plastik«. Die Bewegtheit eines Stiles steht in Zusammenhang mit der Lebensstimmung der Zeit. Die Griechen suchen der Richtung ihres Geistes auf ein substantielles Sein gemäß in der Plastik ein abstraktes Ideal der physischen Gestaltung, in dem nur ein Minimum von Bewegung Platz hat. Dagegen hat die Gotik, um die Idealität der Seele auszudrücken, den Körper zum bloßen Träger der Bewegtheit gemacht. Die Renaissance, besonders Donatello, sucht beides zu vereinheitlichen, aber man empfindet — wenigstens in den Freifiguren — Körper und Bewegung noch nicht als Äußerungen eines Seins. Erst bei Michelangelo geht die abstrakte Form des Körpers völlig in die Bewegung ein und wird diese in die feste Umrißlinie gebannt, so daß die individuelle Bewegung als der vollkommene Ausdruck der gegebenen Körperform erscheint. Nach mehreren Jahrhunderten des Gleichgewichts zwischen beiden Faktoren wird bei Rodin die Bewegung zum Ausgangspunkt der Darstellung. Indem er durch eine neue Biegsamkeit der Gelenke und durch Ausnutzung der Lichtwirkungen die Phantasie des Beschauers die Bewegung mitzumachen und zu vollenden zwingt, erreicht er eine unmittelbare Versinnlichung des Werdens. Das Seelische kann nur durch die Geist und Körper gemeinsame Bewegung zum Ausdruck kommen, weil das in ihr sich äußernde Wollen die Vorstellung von der Phantasiebewegung der Seele bildet. So erscheint in Rodins Werken das Bewegungsmotiv als das Ursprüngliche, das sich erst die zugehörige Körperlichkeit erbaut, wie seine Modellstudien und seine ganze Schaffensweise bestätigen. Die harmonisch ausgeglichene Renaissanceseele hat bei Michelangelo die Bewegung doch nur in relativen Ruhepunkten zu erfassen vermocht, das Barock, das ihren Persönlichkeitsbegriff verloren und einen neuen noch nicht gefunden hatte, erreicht nur scheinbar eine größere Bewegtheit, in Wahrheit vielmehr eine Summe von Be-

wegungen, die nicht durch ein Ich, sondern durch den Umriß zusammengehalten wird, — für das Momentane hat erst die moderne, in einem beständigen Wechsel begriffene Seele, der die Welt ein innerliches Geschehen ist, in der Plastik Rodins den Ausdruck gefunden. Der Stil des Lebens und der Stil der Kunst stammen aus einer gemeinsamen verborgenen Wurzel. — In der lebhaften Diskussion wurde die Darstellungsmöglichkeit der Bewegung und ihr Verhältnis zur ruhenden Erscheinung in der bildenden Kunst und die vom Vortragenden damit in Parallele gesetzte Bedeutung des musikalischen Prinzips in der Lyrik erörtert.

Im März mußte die Monatssitzung wegen Abwesenheit vieler Mitglieder ausfallen. Am 27. April sprach Herr K. S. Laurila als Gast über die Frage: »Ist der ästhetische Eindruck aus einer oder aus mehreren Quellen abzuleiten?« Die Ausführungen des Vortragenden liefen auf folgende von ihm zur Diskussion gestellten Thesen hinaus: 1. Das Streben nach einheitlicher Erklärung des Ästhetischen ist als ein berechtigtes, weil dem Grundprinzip aller Wissenschaft entsprechendes, Ideal anzuerkennen. 2. Zu fordern ist eine einheitliche Erklärung wenigstens im Sinne begrifflicher Einheit als notwendige Voraussetzung des zusammenhängenden ästhetischen Forschungsgebiets. 3. Die begriffliche Einheit des Ästhetischen ist schon begründet durch die Einheitlichkeit seiner Funktion, der Aufgabe, des Wertes und der diesem korrelaten Grundbedürfnisse. 4. Die Einheit des psychologischen Ursprungs des ästhetischen Eindrucks könnte (neben dieser begrifflichen) fehlen, sie kann aber in dem Sinne festgestellt werden, daß die charakteristischen Merkmale des ästhetischen Bewußtseinszustandes sich aus der vorherrschenden Rolle einer psychischen Grundfunktion erklären lassen. 5. Die von Volkelt für unableitbar gehaltenen vier Quellen desselben lassen sich nämlich auf eine einzige zurückführen, indem man der ersten, die er als »gefühlserfüllte Anschauung« bezeichnet, die erweiterte Fassung gibt: »Der ästhetische Eindruck kommt zustande durch eine reine, verweilende gefühlsmäßige Betrachtung«. Der Vortragende suchte in dieser Hauptfrage nachzuweisen, daß damit auch die drei anderen Quellen des Ästhetischen, die Ausweitung der Gefühle zu Weltgefühlen (über die Bedeutung des Einzelfalles hinaus), der Herabsetzung des Wirklichkeitsgefühls (als Folge der Konzentration auf den Gefühlswert der Erscheinung ohne Rücksicht auf ihre objektive Beschaffenheit) und der Steigerung der beziehenden Tätigkeit (die schon in der Intensität der Anschauung eingeschlossen sei) gegeben sind. — Die Diskussion ergab wesentliche Übereinstimmung in der Anerkennung der Einheitlichkeit des ästhetischen Verhaltens als eines komplexen, aber durch bestimmte Voraussetzungen bedingten psychischen Zustandes.

In der Monatssitzung des 18. Mai trug Herr Vierkandt eine Mitteilung über »Die Traumphantasie als Quelle dichterischer Konzeption« vor. Er warf die Frage auf, ob nicht der Traum beim dichterischen und überhaupt beim künstlerischen Schaffen eine größere Rolle spielt, als bisher angenommen wurde. Gehen wir aus von den verwandten Zuständen der Vision und Ekstase auf religiösem und religiös-literarischem Gebiet, in denen eine Objektivierung innerer Zustände, eine Vergegenständlichung des Geglaubten und Gewünschten stattfindet, verbunden mit einer Steigerung und Verdichtung normaler Bewußtseinszustände, so fragt es sich, ob sich auch im Traume verwandte Vorgänge abspielen können. Voraussetzung wäre dabei, daß Träume mehr als rein körperlich verursachte Zufallsgebilde sind. Sie trifft — wie man auch über die Freud'sche Theorie denken mag — nach Beobachtungen des Vortragenden mindestens für einen Teil der Träume zu. Im Traume wird in drastisch anschaulicher Einkleidung ein Werturteil über wichtige Angelegenheiten des persönlichen Lebens abgegeben. Er bedeutet dann eine Steigerung und

Verdichtung im Vergleich mit den Wachinhalten des Bewußtseins. Dadurch scheint der Traum für die dichterische Schöpfung bedeutsam zu werden, wenn auch seine groteske Form die unmittelbare Aufnahme in ihr Gewebe ausschließt, — den Fall des grotesken Humors etwa ausgenommen. Im übrigen ist der Vorgang wohl so zu denken, daß gefühlsstarke Vorstellungen, die sich auf das persönliche Leben beziehen, im Traum eine Steigerung nach der Gefühlsseite und eine Verdichtung nach der Vorstellungsseite hin erfahren können. Er kann das Wachbewußtsein beeinflussen, wenn trotz der Transformation sein Zusammenhang mit realen Problemen wenigstens gefühlsmäßig erfaßt wird, und der Einstellung und Auffassungstätigkeit des Bewußtseins seine eigne Richtung geben. Unter glücklichen Umständen kann daraus eine Konzeption entstehen. — In der Diskussion wurde betont, daß die Aufnahme von Träumen in die Dichtung in der Regel nur eine Fiktion sei, doch wurden einzelne sichere oder wahrscheinliche Fälle der Verarbeitung wirklicher Träume bei Hebbel, G. Keller und Goethe angeführt. Ein lebhafter Gedankenaustausch wurde ferner durch die Frage angeregt, ob eine Verwandtschaft in den psychischen Strukturverhältnissen des Träumens und des dichterischen Schaffens bestehe.

Am 15. Juni sprach Herr A. Guttmann vom Standpunkt des Ophthalmologen über »Farbensinn und Malerei«. — Eine Reihe seit 5—8 Jahren festgestellter neuer Tatsachen gibt Veranlassung, die viel behandelte Frage nach dem Zusammenhang von Farbenempfindung und malerischer Leistung zu revidieren. Daß der Maler mit den auf das Verhältnis von 1 : 100 beschränkten Helligkeitsstufen seiner Palette sowohl das grelle Sonnenlicht der Wüste wie das Dunkel einer Mondscheinlandschaft zu veranschaulichen vermag, beruht zunächst auf der Hell- und Dunkeladaptation des Auges, dank der er nur die Helligkeitsrelationen und nicht die absoluten Werte wiederzugeben braucht. Er nimmt ferner den Kontrast und die farbige Abtönung des Lichtes zu Hilfe. Auf solchem Umstimmen der Farben, nicht auf festen Verhältniszahlen beruht die Farbenharmonie des Bildes. Was der Maler die Valeurs nennt, ist immer ein Verhältnis der Helligkeiten und Sättigungsgrade der verschiedenen Farben. Wie er die Naturfarben übersetzt, das macht seinen individuellen koloristischen Stil aus. Fragt man, ob dabei die Anomalien des Farbensinnes mitsprechen, so ist über diese folgendes vorauszuschicken. Totale Farbenblindheit ist sehr selten, von der partiellen die Rot-Grünblindheit, bei der bald Rot, bald Grün nicht richtig gesehen wird, die ungleich häufigere, — Blau-Gelbblindheit viel weniger verbreitet. Zu diesen Dichromaten kommen aber die farbenschwachen Trichromaten hinzu. Bei ihnen wird die erschwerte Auffassung einzelner Farben wett gemacht durch höhere Empfindlichkeit für den Farbenkontrast und für die Helligkeitsunterschiede. Nach Abzug sämtlicher Anomalen bleiben 93 Prozent von den Männern (nach Raehlmann irrigerweise kaum 60 Prozent) und fast alle Frauen als Farbentüchtige übrig. In der Malerei wird durch totale oder partielle Farbenblindheit eine höhere Künstlerschaft, entgegenstehenden Behauptungen zum Trotz, ausgeschlossen. Umgekehrt kann den Farbenschwachen hier die Feinheit der Unterscheidung von Helligkeiten, z. B. bei der Abstufung der Übergänge in Grün, zustatten kommen, wie denn auch der Vortragende drei solche Maler gefunden hat. Für den Genießenden ist Farbenschwäche und vollends Farbenblindheit zweifellos oft ein Hindernis, um die volle Absicht des Malers (z. B. in Haug's »Morgenrot« die Wirkung der ersten Sonnenstrahlen) zu verstehen. Aber die aus den Raehlmannschen Ergebnissen gezogenen Folgerungen sind als zu weitgehend abzulehnen. Die Ausführungen wurden durch Demonstration an farbigen Lichtbildern verdeutlicht.

Nach den Universitätsferien nahm die Vereinigung ihre Sitzungen am 19. Oktober wieder auf. Den Gegenstand bildete ein Vortrag des Herrn O. Wulff über »Die Be-

deutung des Einfühlungsaktes für die Ästhetik der bildenden Kunst«. Die Vieldeutigkeit dieses Begriffs macht es erforderlich, zunächst ohne die ästhetische Einfühlung von der allgemein und täglich von uns geübten zu trennen, sich die verschiedenen Entstehungsmöglichkeiten derselben klar zu machen, und zwar ausgehend von der Vorstellungsbildung auf den einzelnen Sinnesgebieten. Das Gemeinsame oder Gleichartige des Vorgangs besteht dabei in der Projektion »gegenständlicher Gefühle« (Volkelt) in das Objekt der sinnlichen Wahrnehmung und in ihrer völligen Verschmelzung mit diesem. Schon auf dem Gebiet der kombinierten und theoretisch oder faktisch (bei H. Keller) isolierten Tast- und Bewegungsempfindungen ergibt sich eine Zweiteilung in die (körperlich-)räumliche, an die hier zustande kommenden Grundvorstellungen des Gegenständlichen und des umgebenden Raumes gebundene, Einfühlung und in die uns durch Widerstandsgefühle vermittelte Einfühlung in lebendige (beziehungsweise menschliche) Kräfte, — nennen wir sie sympathische Einfühlung. Beide werden als direkte oder (und vorwiegend) als assoziative Einfühlung wirksam. So kann sich uns auf rein motorisch-taktilem Wege durch sympathische Einfühlung auch die immaterielle Umwelt erschließen. Je nach deren freundlichem oder feindseligem Verhalten zu uns gabelt sie sich in positive und negative Einfühlung. In der normalen Vorstellungsbildung arbeitet der Gesichtssinn am Aufbau der räumlichen Vorstellungen mit und ergänzt diesen durch seine überlegene Auffassung der planimetrischen Form. Von höchster Bedeutung sind dabei für ihn als Bindeglied zu den ersten beiden Empfindungsgruppen und als Vermittler der Einfühlung die von dynamischer Innervation begleiteten Augenbewegungen. Dadurch lernt die Psyche, die ruhenden Bilder (und den optischen Maßstab des Sehwinkels) in Bewegungsempfindungen zu übersetzen und umgekehrt. Obgleich also alle optische Einfühlung — den Gefühlston der Farbenempfindung ausgenommen — auf indirektem Wege gewonnen wird, ermöglicht sie doch erst dem Bewußtsein die hervorragend gefühlsbetonte Auffassung größter Raummaße der Ferne sowie besonders der Höhe und Tiefe. An sich aber haben die Gesichtseindrücke nur eine schwache Gefühlsbetonung, während sie aufs engste mit der Dingvorstellung verknüpft sind. Zumal die sympathische Einfühlung vollzieht sich hier nur auf assoziativem Wege. Allerdings ist eine Art von optischem Bindeglied bei der Herstellung des psychischen Kontakts von Anbeginn des Lebens im Blick gegeben. Nur kurz wurde auf den Gegensatz hingewiesen, daß auf akustischem Gebiet die eigene Gefühlsäußerung im Laut der Sinnesempfindung vorausgeht (das neugeborene Kind ist taub, schreit aber) und daß diese daher unmittelbar gefühlsbetont ist, während die Dingvorstellung erst mit den Lautsymbolen der Sprache ein akustisches Substrat erhält. — In der Ästhetik der bildenden Kunst ist bisher fast ausschließlich die räumliche (beziehungsweise »mechanische«) Einfühlung in Betracht gezogen worden. Die hohe Bedeutung der einschlägigen Theorien für die Begründung der architektonischen und tektonischen Formsymbolik ist anzuerkennen, die letzte Ursache des ästhetischen Wohlgefallens an schönen Formen aber kann nicht (mit Lipps) im Einfühlungsprozeß selbst, sondern nur in objektiven Quantitätsverhältnissen, die wir durch ihn erfassen, gefunden werden. Die Wirksamkeit der »mechanisch-ästhetischen Antagonismen« erstreckt sich anderseits auch auf die »architektonische Raumschöpfung« (Schmarsow). Der Baukünstler (vor allem der mittelalterliche) vermag aus seinem Gleichgewichtsgefühl Richtungen und Raummaße herauszufühlen und für sie den begrenzenden optischen Gegenwert zu suchen. Innerhalb der darstellenden Künste ist die zentrale Bedeutung des Gleichgewichts als der Resultante der jeweiligen Spannungs- und Kräfteverteilung des menschlichen Körpers für die Plastik schon von Lipps erkannt worden. Es wird in

ihr zum Träger sympathischer Einfühlung, dank welcher jede Haltung ihren bestimmten unmittelbaren Ausdruckswert für uns besitzt. Eine Nebenrolle spielt hier die assoziative Einfühlung in die mimische und stoffliche Gestaltung, aber auch die räumliche Einfühlung in die Formsymbolik. Am wenigsten ist die Funktion der Einfühlung in der Malerei berücksichtigt worden. Sie bietet nahe Analogien mit dem Schauspiel, in dem sich die mannigfaltigsten Einfühlungsakte kreuzen. Wir fühlen uns auch in die Gestalten des Bildes sympathisch auf assoziativem Wege ein und erfassen es zugleich als Ganzes räumlich. Die fehlende akustische wird durch die Einfühlung in die Stimmungswerte der Farbe und Form, vor allem aber durch eine gesteigerte räumliche Einfühlung ersetzt. In dieser Hinsicht scheiden sich die Epochen. Daß der mittelalterliche Künstler inmitten seiner Geschöpfe steht (also wie der Baumeister im idealen Raumzentrum), beweist die merkwürdige (auch in der ostasiatischen Kunst nachgewiesene) Darstellungsform der »umgekehrten Perspektive«, der zufolge die optische Verkleinerung und die konvergierende Linienflucht in der Richtung auf den realen Beschauer durchgeführt wird. Erst mit der Erfindung der Zentralperspektive tritt der Schaffende und Betrachtende bewußt aus dem Bildraum heraus, aber man sucht diesen nun als perspektivische Fortsetzung des wirklichen Raumes zu charakterisieren. Zugleich unterstützt die »Knüpfung durch den Blick« die sympathische Einfühlung. Das ist der ästhetische Hauptgrund für die Einfügung repräsentativer Porträtfiguren in die Kompositionen der Frührenaissance. Ist die herausblickende Frontfigur zu allen Zeiten ein Hebel für die sympathische Einfühlung gewesen, so hat die Rückenfigur in der Kunstgeschichte zugleich eine ebenso wichtige Rolle als Trägerin räumlicher Einfühlung gespielt, und zwar bis in die moderne Landschaftsmalerei und Bilddichtung hinein, ebenso aber auch in China und Japan.

Die letzten Ausführungen des Vortragenden wurden am 16. November durch eine Demonstration an Lichtbildern erläutert. Dieser ging ein Vortrag des Herrn A. Jolles über »Die Naturwahrheit der Menschendarstellung in der ägyptischen Kunst« voraus. Der Vortragende bestritt die Berechtigung des herkömmlichen Urteils, daß der ägyptischen Kunst das Vermögen einheitlicher Naturwiedergabe fehle. Es sei ebenso falsch, den Standpunkt des eigenen Kunsturteils zum Maßstabe der Kunst anderer Zeiten und Völker zu nehmen, wie eine ausgewachsene Kunst einer kindlichen gleichzustellen, weil sie einige Züge mit ihr gemein habe. So werden in der Frontaltheorie Jul. Langes Naturvölker, Ägypter und Griechen (bis um 500 n. Chr.) zusammengeworfen, obgleich sie in ästhetischen Dingen ganz verschieden sind. Es fehlt der ägyptischen Kunst nicht an naturalistischer Beobachtung, sondern nur das Bedürfnis, alle Einzelheiten nach der Natur wiederzugeben. Aus ihrer innigen Verbindung mit der Architektur entspringt ihre dekorative Richtung. Das freie Nachbild der Natur verändert sich, indem es der konstruktiven Form angepaßt wird, die es schmücken soll, — ohne darum völlig ornamental zu werden und jede Selbständigkeit zu verlieren. Zum gleichen Ziel der bewußten Umgestaltung führt die der ägyptischen Kunst innewohnende beschreibende und daher zusammenfügende Tendenz, die mit dem Sehen von einem Standpunkt in einem Moment unvereinbar ist. Aber es gibt in ihr innerhalb dieses ästhetischen Systems dennoch ein Streben nach Naturwahrheit, wie manche Bilder aus der Zeit des neuen Reiches und besonders Amenophis IV. beweisen, vor allem bei Gestalten untergeordneter Art, ohne daß eine Scheidung in hohe Kunst und Volkskunst zulässig wäre. Das bekannte Schema (beziehungsweise die sogenannte zusammengesetzte Projektion) der menschlichen Gestalt ist nicht auf das Unvermögen der Verkürzung zurückzuführen, sondern in seiner einfachsten Form auch der Natur

abgewonnen. Es beruht auf einer größeren Beweglichkeit der afrikanischen Rasse im Hüftgürtel und hat nicht weniger Wahrscheinlichkeit als die Haltung der Javaner in den Hindureliefs und Ähnliches bei den Ostasiaten. Festgehalten wurde es, weil es am besten dem Bedürfnis der ägyptischen Kunst entsprach. — In der Diskussion begegnete die letzte These mehrfachem Widerspruch, indem besonders darauf hingewiesen wurde, in welcher mühevollen intellektuellen Arbeit selbst die griechische Kunst erst die zusammengesetzte Projektion überwunden habe und wie sich dieses Bemühen gerade auf das Problem der Verkürzung richte.

Den Inhalt der letzten Sitzung vom 14. Dezember bildete Herrn Dessoirs Vortrag »Objektivismus in der Ästhetik«, der den Lesern dieser Zeitschrift ausführlich bekannt gegeben worden ist. Der Vortrag rief eine lebhafte Aussprache über den Begriff des Objektiven hervor.

Der Vorstand der Vereinigung besteht für das Jahr 1910 aus den Herren: Prof. Peter Behrens, Prof. Max Dessoir, Prof. Max Herrmann, Dr. Leopold Schmidt, Dr. Alfred Vierkandt, Dr. Oskar Wulff, Prof. Theodor Ziehen. Das Amt des Schriftführers verwaltet nach wie vor Dr. Wulff (Berlin-Friedenau, Rubensstr. 17).

Besprechungen.

Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. München 1908. 8°. 116 S.

Wenn es im Wesen der ästhetischen Betrachtung liegt, eine Erscheinung in ihrer Eigenart zu erfassen und sie nicht auf Zwecke zu beziehen oder an ethischen Maßstäben zu messen, so sollte es das Wesen einer ästhetischen Betrachtung der Kunstentwicklung sein, für jede Zeit und jeden Stil ein eigenes Gesetz zu finden, einen Grundtrieb, der in den verschiedenen Stilen eigene und besondere Gestaltungen hervorbringen ließ, die, mögen sie unserem Urteil und Geschmack widersprechen, unserem ästhetischen Standpunkt zuwiderlaufen, für jene Zeit das künstlerisch und ästhetisch Wertvolle bedeuten. »Jeder Stil«, sagt Worringer, »stellt für die Menschheit, die ihn aus ihren psychischen Bedürfnissen heraus schuf, die höchste Beglückung dar.« Es muß jedem unbenommen bleiben, von seiner Geschmacksrichtung aus oder seiner theoretisch vorgefaßten Meinung ältere Werke der Kunst zu verdammen oder nur als unvollkommene Stufen innerhalb einer Entwicklung aufzufassen, deren Ziel ihm nur in einer bestimmten Art von Kunst erfüllt ist. Für die historische Gerechtigkeit in der Kunstwissenschaft aber gilt, daß jede Zeit ihre Schönheit hat, die wir nur verstehen, wenn wir uns in die psychischen Bedürfnisse hineinleben, aus denen heraus sie ihre Kunst produziert hat. »Was von unserem Standpunkt aus als größte Verzerrung erscheint, muß für den jeweiligen Produzenten die höchste Schönheit und die Erfüllung seines Kunstwollens gewesen sein.« »Die Stileigentümlichkeiten vergangener Epochen sind also nicht auf ein mangelndes Können, sondern auf ein anders gerichtetes Wollen zurückzuführen.« Diese Sätze, deren Anerkennung sich wohl bald kein Ästhetiker mehr entziehen wird, geben das Programm für jede Stilgeschichte der Kunst, und damit für jede ästhetische Begründung der Kunstgeschichte. Wir fügen hinzu, daß dieses Wollen nur erkannt werden kann aus dem Wollen der Zeit überhaupt heraus, ja daß wir einer Zeit nur Stil zuschreiben, wenn die Form ihrer Kunst mit der Form des ganzen Lebens, mit dem Weltgefühl durch Übereinstimmung im innersten Wesen zusammenhängt. So möchten wir lieber sagen, als Worringer, nach dem eine Psychologie des Kunstbedürfnisses (d. h. Stilbedürfnisses) eine Geschichte des Weltgefühles sein und als solche gleichwertig neben der Religionsgeschichte stehen würde.

Dieser Stilgeschichte steht als stärkster Gegensatz entgegen eine Entwicklungsgeschichte der Kunst, die ein gleichartiges Kunstwollen durch alle Zeiten hindurch voraussetzt und die einzelnen Stile nur nach dem Maße der Erfüllung eines vorausgesetzten Zieles mißt, die also die Geschichte der Kunst als Entwicklung des Könnens auffaßt, so wie die Geschichte der menschlichen Zivilisation und Technik jede vergangene Stufe nur als Basis einer höheren und vollkommeneren betrachtet, als Geschichte des Lernens und Erfindens. Diese Entwicklungsgeschichte kann schon als solche materialistisch heißen, da es sich ja um technische Fortschritte handelt und um die utilitaristische Wertung aller Kulturstufen nicht als Selbstwert,

sondern als Mittel zu einem Zweck. Sie wird auch dem Inhalt nach materialistisch, wenn sie als treibende Faktoren der Formenbildung den utilitaristischen Gesichtspunkt des Gebrauchszweckes, den technischen des Materiales und des Handwerkszeuges geltend macht, Gesichtspunkte, deren nicht wegzudiskutierende Wirksamkeit Semper seiner Ästhetik der dekorativen Künste zugrunde gelegt hat, und die heute noch das Rüstzeug der Praktiker, besonders der Architekten zu sein pflegen. Worringer stellt sich ganz auf den Standpunkt Riegls, der in diesen technischen Faktoren nur Hemmungen, Reibungskoeffizienten sieht, da an ihrer Überwindung sich das Kunstwollen oft stärker zur Geltung bringt als dort, wo Material und Technik sich dem Stil leicht anbequemen. Man denke an die Überwindung des toten Steines in den mit Funktion, Kraft, Lebendigkeit erfüllten gotischen Kirchen, an den Teppichcharakter venezianischer Steinbauten.

Materialistisch ist es aber auch, zu behaupten, der Grund alles Kunstwollens sei die Natur, und die Entwicklung der Kunst bestehe in fortschreitender Annäherung an das Naturvorbild, fortschreitender Imitation. Es würde ein besonderes erkenntnistheoretisches Kapitel erfordern, nachzuweisen, daß das Wesen der Wirklichkeit und daher der Wert des Eindruckes der Wirklichkeit, der leibhaftigen Körperlichkeit der Dinge, in der Beziehung auf unser Wirken, auf die Zwecke unseres tätigen Lebens besteht, wohingegen der ästhetische Genuß ein Herausheben der Dinge aus den Zweckreihen des tätigen Lebens und Schätzung des bloßen Scheines ist. Worringer geht auf diese Fragen nicht ein, aber er hat recht zu behaupten: der primitive Nachahmungstrieb hat zu allen Zeiten geherrscht, und seine Geschichte ist eine Geschichte der manuellen Geschicklichkeit ohne ästhetische Bedeutung. Er hätte hinzufügen können, das Ziel, die Naturwahrheit, ist kein ästhetisches, sondern praktisch wichtiges. Materialistisch ist schließlich auch die Beeinflussungstheorie, die jedes Kunstwerk und somit jeden Stil ableitet aus den Elementen einer älteren Kunstrichtung, gewissermaßen aus Urbestandteilen der Kunst, die nur in neuer Kombination zusammentreten. Man denke nur an die Erklärung der mittelalterlichen Kunst als Nachwirkung antiker oder orientalischer Kunstformen. Materialistisch ist diese Theorie insofern, als sie keine spontane Schöpferkraft voraussetzt, sondern wie die mechanische Welterklärung nur an unveränderliche, unvergängliche Urbestandteile glaubt, die sich verschieden zusammenfinden. Worringer lehnt diese Theorie als Stilerklärung ab.

Die Einseitigkeit der Nachahmungstheorie ist also eine doppelte. Kunstwerken gegenüber, die überhaupt nicht darstellen, sondern nur bilden wie Musik, in vieler Beziehung Architektur, versagt sie ganz. Den darstellenden Künsten gegenüber trifft sie nicht das ästhetisch Wesentliche. Dem Kunstwollen aber, das fern von aller Natur abstrakten Regelmäßigkeiten wie geometrischen Mustern, kristallinischen Gestaltungen nachgeht, zu seinem Recht zu verhelfen, ist die Hauptendenz dieses Buches. Denn diese naturferne Kunst, wie sie z. B. in den ägyptischen regelmäßigen Plastiken, in byzantinischen Mosaiken uns als Verzerrung erscheint, ist das Stiefkind nicht nur der Nachahmungstheorie, sondern auch der modernen, von ästhetischerer Haltung bedachten Einfühlungstheorie, der sich Worringer in dieser Schrift — mehr vielleicht, als es heute ihm selbst lieb ist — hier noch anschließt, indem er zugleich aber ihre Einseitigkeit feststellt. Es gibt ein Kunstwollen, das von allem Lebendig-Organischen, Nachfühlbaren absieht und die starre Schönheit lebloser Gebilde in reinen Formen — mathematischer Art — aufsucht. Die psychischen Bedürfnisse, die diesem Kunstwollen zugrunde liegen, nennt er Abstraktionsdrang.

Hier nun beginnt die Gedankenreihe, in der wir Worringer opponieren müssen,

überzeugt, daß die Klärung der von ihm angeregten Grundfragen nicht wichtig genug genommen werden kann. Indem Worringer zwei Begriffe als Grundprinzipien aufstellt, wagt er sich nur mit einem Schritt über die Armut des einen Erklärungsgrundes hinaus und wird zu gezwungenen Deutungen des künstlerischen Entwicklungsganges der Menschheit geführt. Vor allem aber, er wird dadurch unoriginell, insofern mit Abstraktion und Einfühlung nur neue Namen eingeführt werden an Stelle der alten von Form und Gehalt. Er löst den Streit zwischen Form und Inhaltsästhetik, zwischen Schönheit und Ausdruck, indem er statt des Entweder-oder ein Sowohl-als-auch setzt.

Die neuen Termini vermögen wir nicht für glücklich zu halten.

Wir wenden uns zunächst gegen den Ausdruck »Abstraktion«. Unter Abstraktion verstehen wir doch den logischen Prozeß, an einem komplexen Gegenstand nur gewisse Seiten zu beachten, sie an anderen Gegenständen wiederzufinden, zu vergleichen und zu benennen. So können wir wohl an einem Menschen die Form, das Äußere für sich betrachten, vom Leben absehen, aber das, was Worringer meint, die kristallinische Regelmäßigkeit, entsteht nicht durch diesen Prozeß der Abstraktion, dem als Hauptfunktion die Analyse zugrunde liegt. In diesen Regelmäßigkeiten äußert sich sowohl von seiten der künstlerischen Produktion wie der ästhetischen Auffassung am stärksten die Synthese, die beziehende Tätigkeit des Vereinens, Abwägens, Ausgleichens und Harmonisierens. Die ältere Formulierung »Form und Inhalt« trifft das, was Worringer will, besser als seine Terminologie. Immerhin begreift man das Bemühen, verbrauchte Worte durch unverbrauchte zu ersetzen. Ich würde deshalb vorschlagen, die Kunst, die Worringer als Abstraktion bezeichnet, regulierende Gestaltung zu nennen. Dann ist aber der Gegensatz nicht Einfühlung, sondern individualisierende Gestaltung. Denn nicht das Mehr an Leben unterscheidet den Kieselstein vom Kristall, sondern das Mehr an Individualität, das wegen seiner Interessantheit — man denke etwa an die individuelle Färbung eines Halbedelsteines — ebenso Gegenstand der Kunst sein kann wie die stereometrische Form.

Gehen wir vom Begriff der Einfühlung aus und verstehen darunter mit Worringer die Darstellung des Organisch-Lebendigen oder Beseelten, so ist wiederum der Gegensatz das Leblose überhaupt, das Äußere im Gegensatz zum Innerlichen. Dieses Äußere aber wird durch Darstellung von schönen Stoffen, von Farbenakkorden im Stilleben ebensogut Gegenstand der Kunst wie durch Darstellung geometrisch-stereometrischer Formen plastischer Art.

Ja die Einfühlungstheoretiker könnten noch weiter gehen und behaupten, Linie und Form im körperlichen Sinne wären gar nicht so sehr der Einfühlung enthoben wie Stoff und Farbe. Ich verweise auf meine Aufsätze über das Wesen des Plastischen (diese Zeitschrift III, 1. 2), in denen ich die Beziehungen zwischen optischen Eindrücken und Bewegungsvorstellungen (Tätigkeiten) nachzuweisen versucht habe, die bei der Auffassung von Linien und Formen in Betracht kommen. In der Tat ist ja die ganze Einfühlungstheorie dem Bedürfnis entsprungen, das Leblose und Formale interessant und poetisch zu machen, indem man sich auf solche Erfahrungen beim Nachzeichnen einer Linie, Abtasten eines Körpers beruft.

Steht aber die Beteiligung solcher motorischen Erlebnisse bei der Auffassung von Formen und Linien fest, dann vermögen wir den Gegensatz zum Abstrakten (im Worringerschen Sinne), d. h. zum Regelmäßigen nicht schon dort zu sehen, wo die motorischen Erlebnisse von der äußeren Form in das Innere des Menschen hineinverlegt werden, wie bei klassischen griechischen Plastiken, sondern auch diese Abgewogenheit und Gleichgewichtssymmetrie in Haltung und Bewegung strenger griechischer Statuen ist Form, Konstruktion, Architektonik. Und wie soll man die

architektonische Formung von quadratischen oder Rundräumen, von streng begrenzten Gängen und schachtartigen Kuppeln anders nennen als abstrakte Regelmäßigkeit, Raumform. Indem Worringer in den Gegensatz von Abstraktion und Einfühlung die Gegensätze von Linie und Körper, von Körper und Raum hineinpreßt, von Zwei- und Dreidimensionalität, wird auch er einseitig. Die Gegensätze von geometrischer Flächenkunst und stereometrischer Körperkunst, von optischen und plastischen Werten, innerhalb der Plastik von archaisch und klassisch, oder plastischer Form und plastischem Ausdruck, Gegensätze von Körperkunst und Raumkunst können alle innerhalb des sogenannten Abstrakten bestehen, sind reiner gesetzmäßiger Formung zugänglich.

Die unberechtigte Ausdehnung des Einfühlungsprinzipes kann nicht durch diesen Gegensatz zum Abstrakten verhindert werden, sondern nur durch Zerstörung des Einfühlungsprinzipes überhaupt. Wir geben einige Gesichtspunkte dafür an: 1. Von Einfühlung war so lange nicht die Rede, als es sich nur um die Erklärung des Genusses von Darstellungen fühlender Menschen handelte. Sie wurde erst aktuell, als es sich um Erklärung des Eindruckes lebloser Dinge handelte, bei denen das Moment des Gefühles oder menschlich tätigen Erlebens nicht selbstverständlich war. Damit charakterisiert sich Einfühlung als der Versuch, das Leblose zu beseelen, das Außermenschliche zu vermenschlichen. Nennen wir die Wirkung, die von der Darstellung menschlicher Erlebnisse ausgeht, poetische, so ist die Einfühlungstheorie der Versuch, nur poetische Werte anzuerkennen und alle Kunstwirkungen auf poetische Erlebnisse zurückzuführen. Ihre Einseitigkeit ist damit im Sinne Worringers festgestellt. 2. Die Berechtigung, diese Poetisierung des Unpoetischen vorzunehmen, nimmt sich diese Theorie aus der unleugbaren Erkenntnis, daß bei der Auffassung vieler scheinbar optischer Verhältnisse motorische Erfahrungen mitspielen und die Richtung unseres Verhaltens den Erscheinungen gegenüber bestimmen. Die Einfühlungstheorie aber überschreitet dieses Recht, indem sie auch dort motorische Erlebnisse den Sinneserfahrungen unterschiebt, wo keine gesetzmäßigen Beziehungen dieser Art bestehen, z. B. bei Farben- und Tonakkorden, indem sie ferner den motorisch bedingten Formauffassungen motorische und menschlich gefühlsmäßige Erlebnisse unterschiebt, die nicht gesetzmäßig damit verknüpft sind, sondern nur assoziative Deutungen darstellen, oder indem sie diese nur als erworbener Zusammenhang des Seelenlebens mitwirkenden Erfahrungen motorischer Art so in den Vordergrund rückt, daß sie ein starkes, gegenwärtiges und höchst personales Erlebnis werden. Es ist das ein Hineindeuten eines ganzen fühlenden Menschen in eine optische Form, während der Zusammenhang zwischen motorischen und optischen Erlebnissen kein anderer ist als der zwischen Eindrücken des Gesichts- und Geruchssinnes oder Geschmackssinnes. So wie wir von süßem Zucker sprechen, dürfen wir von runden Linien reden. Aber der Ausdruck, die Linie biegt sich oder verneigt sich und die Deutung, ich beuge mich in ihr, fühle mich selbsttätig, ist eine poetische Übertreibung. Die Einfühlung übertreibt. Nur dadurch aber vermag sie eine logisch erkenntnistheoretische Erklärung der Formauffassung (der Körper- und Raumwelt), die für das Leben wie die Kunst gleichmäßig gilt, ja die Grundlage der mechanischen Weltauffassung bildet, die niemand poetisch nennen wird, zur ausschließlich ästhetischen zu machen, indem sie selbstverständliche, eindruckslose Erfahrungen zum Range dramatisch oder lyrisch wirkungsvoller Auftritte erhebt. Dadurch hört aber die Einfühlung auf, Erklärung zu sein, und wird Deutung, Interpretation, die dort gerechtfertigt ist, wo etwas Sinnlich-Eindrucksvolles charakterisiert werden soll durch Worte, deren eigentliche Kraft nur dort zur Geltung kommt, wo sie von menschlichen Zuständen und Betätigungen handeln. Auch insofern ist Einfühlung

Poetisierung des Unpoetischen, Umsetzung von Eindrücken der bildenden oder Tonkunst in das Material der Sprache, also Dichtung. Indem die Einfühlung schließlich auf alle Kunsterlebnisse ausgedehnt wird, verwischt sie nicht nur die Grenzen zwischen optischen, akustischen Eindrücken und motorischen, sondern sogar innerhalb der poetischen Sphäre der Darstellung menschlicher Verhältnisse, wo sie doch ganz am Platze scheint, den Gegensatz von bloß verstehendem Zuschauen gefühlvoller Situationen und miterlebendem (einfühlendem), dramatisch-lyrischem Teilnehmen oder Parteinehmen. Also selbst für die Erklärung der Wirkung gefühlvoller Szenen ist die Einfühlungstheorie unbrauchbar.

Worringer setzt schließlich die Begriffe Abstraktion und Einfühlung den Begriffen Stil und Naturalismus gleich, indem er offenbar bei Stil den Begriff des Stilisierens als regelmäßiger, mathematischer Gestaltung von in der Natur individuell gestalteten Dingen heranzieht. Stil wäre dann also das Moment des Regulierens, im Sinne Worringers des Abstrahierens, das wie die Mathematik reines Geistesprodukt ist. Wo es sich dagegen um Darstellung des Organisch-Lebenswahren handelt, werden die Inhalte solcher Darstellungen solche sein, die auch von der Natur dargeboten werden. Obwohl es sich beim Naturalismus auch um künstlerische Formung handelt, um Gestaltung eines ästhetisch wirksamen Eindruckes, so ist der Schein des Imitativen, der Naturnachahmung hier doch stärker als in der Stilkunst. Das Wesentliche und eigentlich Künstlerische liegt aber nach Worringer nicht in der Wiedergabe des Naturvorbildes, sondern in der künstlerischen Gestaltung des Organisch-Lebenswahren.

Zunächst möchte ich betonen, daß der Kernpunkt dieser Unterscheidung, Unabhängigkeit vom Naturvorbild und Ähnlichkeit mit einem solchen, besser durch das Gegensatzpaar von formenbildender Kunst (Musik, Ornament) und darstellender Kunst (Malerei, Poesie) gegeben wird, oder durch Bildung (Formung) und Abbildung. Dieser Gegensatz deckt sich aber weder mit dem von Abstraktion und Einfühlung noch mit dem von Stil und Naturalismus. Ein holländisches Gerätestilleben ist Darstellung, in gewissem Sinne Naturnachahmung, aber nicht Einfühlung, ein romanisches Ornament ist Formenbildung.

Aber auch die Begriffe Stil und Naturalismus verlieren ihre Bedeutung durch Identifizierung mit Abstraktion und Einfühlung. Die Hille Bobbe von Franz Hals vermag ich nicht stillos zu nennen, und man weiß sofort warum, wenn ich Stil die Übereinstimmung aller an einem Kunstwerk beteiligten Faktoren zu einem einheitlichen Eindruck, einer Gesamtwirkung nenne. Das wird der gangbaren Bedeutung des Wortes am gerechtesten werden. Daß man aber ein Recht hat, Naturalismus als Stillosigkeit, also als Gegensatz von Stil aufzufassen, geht aus folgender Erwägung hervor. Die Nachahmung des natürlichen Anblickes der Dinge, das bloße Abmalen führt sowohl zur Übernahme zufällig gegebener, in nichts zusammenstimmender Dinge in ein Bild, denn die Natur ist — seltene Fälle ausgenommen — stillos, als auch zur deutlichen Ausmalung aller Stellen im Bilde. Dies wiederum entspricht einem im praktischen Leben geübten, unästhetischen Sehen, von einer Stelle zur anderen zu blicken und des Erkennens wegen die einzelnen Dinge nacheinander in die Stelle des deutlichsten Sehens zu rücken. Also auch da stilloses, uneinheitliches Sehen. Und daher das Recht, jede uneinheitliche Darstellung als naturalistischer Tendenz entsprechend anzusehen.

Auf diese Identifizierung von Stil mit Abstraktion, Einfühlung mit Naturalismus dürfen wir Worringers eigene Worte anwenden: »Als ob nicht jede dieser vollständig verschiedenen Kunstäußerungen eine entsprechende Terminologie verlange, die auf die andere angewandt zu Absurditäten führte.«

Wir stellen deshalb eine Reihe von Gegensatzpaaren zusammen, deren Vermischung die Verwirrung der Kunstbegriffe steigern hilft.

Stil und Naturalismus (Einheitlichkeit und Uneinheitlichkeit der ästhetischen Wirkung).

Form und Gestalt oder regulierende und individualisierende Gestaltung.

Formenbildung und Darstellung (Schöpfung und Nachahmung).

Typus und Porträt (Gegensatz von Form und Gestalt innerhalb der darstellenden Kunst).

Äußerlich und Innerlich (leblose und beseelte Gestalten).

Plastisch und Stofflich, Plastisch und Räumlich (Körper- und Raumkunst).

Geometrisch-Optisch und Plastisch-Körperlich.

Alle diese Begriffe bedürfen einer besonderen Durchführung und Anwendung, und so sehr manche sich nahe kommen, fallen sie doch nie zusammen.

Worringers geistvolle Durchführung der beiden Prinzipien Abstraktion und Einfühlung durch die Geschichte der Kunst hindurch muß natürlich darunter leiden, daß sie zu einseitig und in sich nicht genug geklärt sind, so sehr es Worringer gelingt, für die archaische, nach mathematischer Regelmäßigkeit strebende Kunst ein eigenes Recht und ein eigenes Wollen zu erweisen. Ihm darin zu folgen, empfehlen wir jedem, der diese kleine, aber inhaltsreiche und sowohl gewandt wie temperamentvoll geschriebene Schrift in die Hand bekommt. Es spricht genug für sie, daß derjenige, der selbst intensiv über diese Probleme nachgedacht hat, überall zum Nach- und Mitdenken angeregt wird, zum Opponieren und Weiterdenken. Unbefangenere werden Gesichtspunkte, Richtlinien und Genuß von ihr haben. Wenn ich zuletzt noch ein Bedenken ausspreche, so ist es das, Worringer möchte sich auch darin von der Einfühlungstheorie losmachen, daß er nicht die Abstraktion der älteren Kunst selber wieder durch Gefühlsbedürfnisse rechtfertige, als sei sie dem Drange entsprungen, in die Abstraktheit der Kunst aus der Angst und Verworrenheit der mit ihrer Unklarheit und Unbegreiflichkeit bedrückenden Welt zu fliehen. Es ist das doch schließlich nichts weiter als das moderne Bedürfnis, das Abstrakte durch Gefühlstendenzen zu rechtfertigen, genau wie die Einfühlung die geometrischen Gebilde poetisiert. Vor dem Forum der Erkenntnis aber gibt es nur Wahr — Falsch, nichts Heiliges und Würdiges. Hier gilt nur ein wohlverstandener Rationalismus. Alles andere ist Gehabe und Sentimentalität.

Steglitz. Richard Hamann.

Dr. Alfred Rausch, Elemente der Philosophie. Ein Lehrbuch auf Grund der Schulwissenschaften. Halle a. d. S. 1909, Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses. XII und 376 S. 8°.

Das Buch ist für den eventuellen Unterricht in der Philosophie an höheren Lehranstalten bestimmt und soll, wo dieser Unterricht fehlt, Schülern solcher Anstalten einen Begriff von Philosophie geben. Es will also nicht bloß Memorierstoff geben, sondern ein lesbares Buch sein. Auf den 370 Seiten ist von allem die Rede, was mit Philosophie einen Zusammenhang hat: von Logik, Wissenschaft, Religion, Bildung, Kultur, Kunst. Bei dieser Ausdehnung des Stoffes muß sich der Verfasser natürlich meist auf die Aufzählung und Erläuterung der üblichen Begriffe beschränken, was er häufig recht geschickt macht, indem er gute Beispiele bringt; er weist auch auf geeignete Literatur hin (was das Beste am ganzen Buch ist). Der Abschnitt über Kunst und Ästhetik umfaßt sechzig Seiten; auf zwanzig Seiten wird aufgezählt, was es für Arten von Bauwerken, von Plastiken, von Malerei, von Tanz, Musik und Dichtkunst gibt; auf weiteren zwanzig Seiten ist von der Phantasie

und von einigen dichterischen Darstellungsmitteln, wie Metapher und Allegorie die Rede, und auf den übrig bleibenden zwanzig Seiten wird das Schöne als das Ziel der Kunst hingestellt, wobei das Schöne etwa als das Harmonisch-Typische aufgefaßt wird, und dann werden noch die verschiedenen Kategorien des Tragischen, des Komischen, der Ironie usw. erläutert, wobei sich der Verfasser wohl an der Ästhetik Volkelts orientiert hat.

Andere Teile des Buches sind zwar etwas weniger trocken geraten als gerade der Abschnitt über Kunst. Im wesentlichen aber wird überall nur eine Klassifikation und Begriffserläuterung gegeben. Die allermeisten dieser Ausdrücke sind aber einem einigermaßen intelligenten Jungen, der nicht bloß seine Schulpensen gelesen hat, bekannt, und für die Dummen und Trägen, die nicht auch einmal von selber ein Buch lesen, haben die Elemente der Philosophie doch keinen Zweck. So ist das Buch in jenem fatalen Schulton geschrieben, hinter dem das Gespenst des Memorierens steht. Die geistig Regsamen wollen doch Philosophieren lernen und sich nicht Definitionen einprägen; und von der Ästhetik wollen sie eigentlich nicht erfahren, warum ein gewisser Empfindungskomplex ästhetische Qualität haben kann (welches Problem im Buche nicht berührt ist), sondern sie wollen einen gewissen Maßstab bekommen, nach dem sie beurteilen können, ob ein bestimmtes Gedicht oder ein Drama oder ein Bild gut oder schlecht ist, wovon in dem Buch auch nicht die Rede ist. (In der heutigen Ästhetik ebensowenig, aber das ist eine Frage für sich.) Ich glaube nicht, daß ein Primaner aus diesem Buch einen andern Eindruck von der Philosophie bekommt, als daß sie eine langweilige Schulmeisterei sei, während etwa eine Erörterung des Problems der Kritik der reinen Vernunft für die Intelligenten ein erhebliches Interesse haben könnte.

Nun gibt es allerdings eine verhältnismäßig zahlreiche Gruppe von gelehrten Naturen, denen das Klassifizieren und das Wissen der Bedeutung gelehrter Ausdrücke an und für sich ein Vergnügen ist, aber ich bezweifle, daß es besonders zweckmäßig ist, noch mehr Wasser auf die Mühle solcher Leute zu gießen.

Wenn der Referent es auch für ein verfehltes Unternehmen hält, mit diesem Buch philosophisches Denken zu verbreiten, so bekennt er gerne, daß er durchaus den Eindruck hat, als sei der persönliche Unterricht des Verfassers für seine Schüler interessant und anregend gewesen.

Mainz. W. Betz.

Werdandi, Monatsschrift für deutsche Kunst und Wesensart, im Auftrage des Werdandibundes herausgegeben von Friedrich Seeßelberg, Leipzig, Verlag von Fritz Eckardt. 16 M. jährlich, Einzelhefte 1,80 M. II. Jahrgang 1909.

Der Werdandibund (benannt nach der Norne) wurde im Mai 1907 gegründet und erstreckt sich über ganz Deutschland. Der Bund will insbesondere »das Deutsch-Eigentümliche und Kulturkräftige auf den Gebieten aller Einzelkünste ins Bewußtsein rufen, die getrennten Künste zusammenschließen, rege Verbindung zwischen Volk und Kunst herstellen und auch engere Wechselbeziehungen zwischen Künstlern und Gelehrten herstellen. Diesem Zweck dienen die Monatsschrift ‚Werdandi', unregelmäßig erscheinende Schriften und Bücher (Urschriften, Neuausgaben, Übersetzungen usw.), Vorträge und geselliger Verkehr, festliche Kunsttage mit Ausstellungen und sonstigen künstlerischen Veranstaltungen. Das Arbeitsfeld erstreckt sich auf: alle bildenden und angewandten Künste, die Musik, die Dichtkunst und die schöne Literatur, die Schauspiel- und Vortragskunst; ferner aber auch auf die Politik und die Wissenschaften, soweit diese zur Kunst und zum Gemütsleben des

Volkes Beziehung haben (Religion, Philosophie, Völkerpsychologie, Geschichte, Naturwissenschaften und andere). Der Bund will den Künstlern, deren Kunst auf gesunder deutscher Gemütsgrundlage[1]) beruht, größeren und unmittelbareren Einfluß auf die Kultur verschaffen.«

Man sieht, das Programm des Bundes ist nicht eben arm an Punkten, und das Ziel ist eine Sentimentalisierung des ganzen Lebens. Aber sind wir Deutschen denn schon so furchtbar gescheit, daß wir den Verstand mißachten dürfen, sind wir so kluge Politiker, daß wir nur noch ein bißchen mehr Gemüt in der Politik brauchen; sind unsere Wohnhäuser, unsere öffentlichen Gebäude, unsere Kirchen, unsere Denkmäler von so zweifelloser Schönheit, von so vorzüglichen Formen, daß die Frage, ob sie schön oder häßlich seien, gar nicht mehr zu diskutieren ist, daß das Mehr oder Minder ihrer Vortrefflichkeit nur noch von dem Quantum deutschen Gemüts abhängt, das sich dem empfänglichen Beschauer darin offenbaren mag; sind die Resultate der Wissenschaft, der Philosophie, der Soziologie schon so sicher, daß ihnen nur noch das deutsche Gemüt zur Vollkommenheit fehlt? Ist die Frage »wie die Dinge nun eigentlich sind« von untergeordneter Bedeutung, kommt es nur darauf an, daß das deutsche Gemüt gewärmt und entfaltet werde? Man kann in der Tat darüber diskutieren, ob es besser sei, zunächst einmal die rohe Wirklichkeit zu beachten, oder ob es besser sei, sich die Dinge so zurecht zu legen, daß auch das Gemüt was davon habe. Nur glaube ich, daß die Mehrzahl der Menschen die Erfahrung gemacht hat, daß das bloße Gemüt einem arge Streiche spielen kann, wenn man die Augen zumacht und den Verstand zu Hause läßt. Das ist aber schließlich eine Frage der Statistik, und es wäre sicher von großem Interesse, die Prozentzahl der Deutschen zu erfahren, die das Gemüt höher als den Verstand schätzen.

Es ist so viel vom deutschen Gemüt die Rede, daß man wohl einmal fragen darf, woher denn die Leute so genau wissen, was das deutsche Gemüt vom englischen oder französischen Gemüt eigentlich unterscheide. Wieviele literarisch affizierte Deutsche lesen französische und englische Romane, französische und englische Zeitungen, wieviele haben auch nur für Monate in London oder Paris gelebt, wieviele haben intim in englischen oder französischen Familien verkehrt, mehr als ein paar Phrasen der Höflichkeit mit einem leibhaftigen Franzosen oder Engländer in der Sommerfrische ausgetauscht? Aber all diese Leute glauben sich durch die Zeitungsfabel hinreichend unterrichtet, daß die Engländer verfluchte Kerle seien, die unter dem Deckmantel der Religion alle denkbaren persönlichen Vorteile an sich rissen, und daß die Franzosen zwar eine liebenswürdige, aber leichtfertige und oberflächliche Gesellschaft wären.

Im Geleitwort zum zweiten Werdandijahr klagt der Herausgeber, daß man in Verlegenheit sei, wie man den typischen Deutschen etwa auf der Bühne darstellen solle, und er hofft, daß es dem Werdandibund gelingen werde, den typischen Deutschen zu schaffen. Aber der deutsche Typus existiert: auf hundert Schritt wird der Deutsche im Ausland erkannt. Und wir dürfen uns keiner Täuschung darüber hingeben, daß wir nirgendswo im Ausland beliebt sind; man respektiert im höchsten Grade unsere industriellen und wissenschaftlichen Erfolge, unsere Gründlichkeit und Ehrlichkeit; man will von uns lernen. Aber als Menschen gelten wir für geschmacklos, plump, taktlos, entsetzlich eingebildet und für Leute von schlechten Manieren. Man braucht nicht lange im Ausland zu leben, um die Berechtigung dieses Vorwurfs einzusehen, auch in Bezug auf die Einbildung. Oder ist's keine

[1]) Vom Verfasser gesperrt.

Einbildung, wenn das deutsche Gemüt den andern als etwas Einziges, Unübertreffliches vorgehalten wird? Hinterm Berg wohnen auch noch Leute; sie behandeln ihre Kinder und Frauen gewiß nicht schlechter als wir, und werden geradeso sentimental wie wir, wenn der Mond scheint, machen auch Gedichte und freuen sich an Blumen, Wald, Wiesen und Feld; ihre Prosa ist besser und ihre Verse sind im Durchschnitt nicht schlechter als unsere, aber im Umgang sind sie bescheidner. Wie wäre es, wenn die Herrn von der deutschen Kultur sich auch ein wenig der Manieren annehmen wollten? Manieren gehören doch auch zur Kultur, und sie sind nicht unwichtig für die Stellung, die jemand schließlich im Leben einnimmt; ein so ernster und »deutscher« Gelehrter wie Rudolf v. Ihering hat in seinem Buch vom Zweck im Recht dieses kompromittierende Gebiet betreten.

Nun, Definitionen von Begriffen stimmen nicht immer mit den Tatsachen und Programme nicht immer mit den Taten überein. In netten, kleinen Aufsätzchen tauschen die Werdandibündler ihre Meinungen über die Dinge aus, die ihnen gefallen und die ihnen nicht gefallen, und es wird ja viel, aber doch nicht alles bloß am »deutschen Gemüt« gemessen. Die Zeitschrift ist übrigens sehr schön ausgestattet.

Wien. L. Gors.

Schaffen und Schauen. Ein Führer ins Leben. 2. Des Menschen Sein und Werden. 1909, Leipzig u. Berlin, B. G. Teubner. 8°. 395 S.

Dies für die deutsche Jugend bestimmte Werk enthält in seinem zweiten Bande mehrere Abschnitte, die auch für die Leser unserer Zeitschrift Interesse haben. Da ist ein Kapitel »Des Menschen Seele«, von Karl Vorländer bearbeitet, da finden wir Erörterungen über »Die Entwicklung der geistigen Kultur«, »Die Wissenschaft und ihre Pflege«, »Die Geisteswissenschaften«, alle drei von Thaddäus Zielinski verfaßt, ferner einen Abschnitt »Die Philosophie« (von Emil Fuchs) und endlich einen Abschnitt »Die Kunst« (von Richard Bürkner). Diese Teile berühren sämtlich unser Gebiet. Es ist nun unterhaltend, zu sehen, wie verschiedenartig z. B. der Begriff der Ästhetik aufgefaßt wird: der eine Autor legt den Nachdruck auf darwinistische Gedanken, der andere faßt Ästhetik als Normwissenschaft, der dritte versteht sie im Sinne idealistischer Lebensaufhöhung. Doch im ganzen sind die Darlegungen recht hübsch. Es wird Wichtiges und Gutes in leicht verständlicher und würdiger Form mitgeteilt. Auch der Abschnitt über Kunst ist ganz zweckentsprechend, obwohl an einigen Stellen zu eng mit bestimmten Lehren verknüpft. Die Literaturangaben, die Herr Giesecke-Teubner zusammengestellt hat, scheinen mir nicht immer glücklich gewählt, auch wenn ich von der begreiflichen Vorliebe für Veröffentlichungen des Teubnerschen Verlags absehen will; allerdings kann die dem Herausgeber obliegende Aufgabe: für weite Gebiete nur ganz wenige Werke zu nennen, überhaupt nicht so gelöst werden, daß allgemeine Zustimmung erfolgt.

Berlin. Max Dessoir.

Artur Kutscher, Die Kunst und unser Leben. München 1909, Max Steinebach, Buch- und Kunstverlag. kl. 8°. 47 S.

Die »Abteilung für Weltanschauung und Religionswissenschaft« der Münchener freien Studentenschaft hat sich entschlossen, die bedeutenderen der an ihren Vereinsabenden gehaltenen Vorträge in einer Sammlung herauszugeben, deren erste Veröffentlichung die vorliegende Schrift bildet. Wenn ein so schwieriges und weites Gebiet zum Thema eines Vortrages erwählt wird, muß man Verzicht leisten auf



genaue Durchführung und sorgsam ausführliche Darlegung der prinzipiellen Grundprobleme; man darf wohl nur erwarten, die Stellung des Autors kennen zu lernen und vielleicht einige Anregungen zu empfangen. Schwerlich vermeiden läßt es sich, daß stellenweise bereits Bekanntes zur Sprache kommt, insbesondere wenn sich der Vortrag — wie in diesem Falle — an weitere Kreise richtet. Mit diesen Voraussetzungen nahm ich das Büchlein zur Hand, voll Interesse, wie der beliebte Literarhistoriker als Ästhetiker sich betätigt. Aber ich habe eine gewisse Enttäuschung erlebt; zweifellos enthält der Vortrag sehr viel Richtiges und Beherzigenswertes und vermag dadurch wahrhaft fördernd auf die jungen Leute einzuwirken, an die er sich wendet, umsomehr, da viel jugendliches Feuer ihm innewohnt; aber der wissenschaftliche Ertrag scheint mir etwas mager, soweit es sich um die Aufstellung neuer Gesichtspunkte und neuer Gedanken handelt.

Man höre nur etwa die Definition der Kunst! Sie läßt sich bestimmen »als zum selbständigen, rein aus sich verständlichen Ausdruck gekommenes Lebensgefühl.« Durch geschickte Interpretationskunststücke läßt sich dieser Angabe annähernd ein richtiger Sinn unterschieben, aber klar und eindeutig ist sie sicherlich nicht, im Gegenteil: sehr geeignet, mannigfachen Mißverständnissen Vorschub zu leisten, und somit kein Gewinn für die Wissenschaft. Schön soll dann die ganze Fülle dessen sein, was künstlerisch wertvoll ist, ja »das Ästhetisch-Wertvolle schlechthin«. Ich halte das Bestreben der neueren Ästhetik, den Schönheitsbegriff als eine ästhetische Kategorie neben anderen nicht minder berechtigten zu fassen, für einen Gewinn und kann daher diese Rückkehr zu älteren Forschungswegen nicht begrüßen, weil bei dieser schrankenlosen Ausdehnung dem Begriff fast jeder Wert genommen wird und die anderen ästhetischen Typen — wie etwa erhaben, reizend, tragisch usw. — schwerlich die ihnen gebührende Würdigung finden können. Doch das wäre vielleicht nur eine terminologische Streitfrage; bedenklicher aber scheint mir folgender Gedankengang: »Das Anständige, das Schickliche, das Moralische ist nichts Allgemein-Menschliches, sondern das sind Bedingungen gewisser Zustände, Gesellschaften und Kasten, die aufhören müssen mit der Existenz und dem Wandel jener. Die Kunst aber ist etwas Ewiges und Unbedingtes, und ihre Sache ist: Ausdruck des Menschlichen schlechthin. Das Allgemein-Menschliche aber ist das Sittliche im weitesten Sinne. Dem Ausdruck der Lebenskraft und Fülle ist ein Ethos inhärent, und sofern auch ein Kunstwerk dem Sittlichen bleiben will, es wird seiner Natur nach eine sittliche Wirkung haben, freilich sittlich im Zusammenhange allen Lebens betrachtet.« An übergroßer Klarheit leiden diese Ausführungen sicherlich nicht; Kritik an ihnen zu üben erweist sich schon deswegen schwierig, weil der Autor in jedem Falle leicht einwenden kann, er habe es anders gemeint. Aber diese Möglichkeit zu mannigfachen Auffassungen bedeutet eben eine Unbestimmtheit der Darstellung und eine gewisse spielerische Willkür in der Begriffsverwendung, die sich mit strenger Wissenschaftlichkeit nicht vertragen; so werden hier z. B. den Begriffen »sittlich« und »allgemein-menschlich« Bedeutungen untergeschoben, die ziemlich abweichen von den sonst üblichen. Denn sonst könnte man durchaus nicht sagen, Aufgabe der Kunst sei Darstellung des Sittlichen im weitesten Sinne; in nämlicher Weise fällt ihr der Ausdruck des Unsittlichen zu, der teuflischen Gewalten, die sicherlich den gleichen Anspruch auf Allgemein-Menschlich-Bedeutungsvolles haben; daß alle Lebenskraft an sich schon sittlich ist, scheint in dieser Darstellung eine ganz unbewiesene Annahme. Ferner geht es nicht an, einfach die Kunst als etwas »Ewiges und Unbedingtes« hinzustellen, ohne den Nachweis zu führen, wie trotz des ganz offensichtlichen Wandels — man denke nur an die verschiedenen Stile — unverrückbar gewisse Werte verharren. Sagt man: diese Werte

seien nichts anderes als Ausdruck des Allgemein-Menschlichen, so ist weiter zu untersuchen, worin dieser »Ausdruck« besteht, denn jedenfalls macht er die Besonderheit des Ästhetischen aus, da von allgemein-menschlichen Werten auch die Wissenschaft handelt, z. B. die Ethik.

Als größter Künstler gilt unserem Verfasser derjenige, dem es gelingt, den »tiefsten und umfassendsten Ausdruck« zu geben; auch das klingt recht unbestimmt: handelt es sich hierbei darum, einen Stoff in eindringlichster und umfassendster Weise zur Darstellung zu bringen, oder um die Wahl eines möglichst erhabenen Gehaltes? Vielleicht wäre beides zu vereinen; meine Sache ist es hier nicht, eine Entscheidung zu fällen; ich möchte nur andeuten, daß Kutschers »Grundsteine« doch etwas wacklige Stützen abgeben. Allerdings sucht er eine nähere Bestimmung zu geben, indem er sagt: »In der ursprünglichen Wiedergabe des Reinmenschlichen liegt alles, und wenn nur Kraft und Fülle da ist, so ist im Kunstwerk alles übrige Folge und Begleiterscheinung: ganz besonders das Sittliche«. Wir hörten ja, das Allgemein-Menschliche sei eben das Sittliche, und jedes Kunstwerk habe daher seiner Natur nach eine sittliche Wirkung. Danach könnte man also den obigen Satz auch umdrehen: aber ich glaube, unser Verfasser würde sich sehr dagegen sträuben, allerdings mit Unrecht, denn die Folgerung liegt in der konsequenten Fortführung seiner Gedanken. Und dann: was bedeuten hier »Kraft und Fülle«? handelt es sich hierbei um Form- oder Gehaltsprinzipien? um psychologische Wirkungsmomente oder um gegenständliche Festsetzungen?

Vielleicht dringt man tiefer in Kutschers ästhetische Anschauungen, wenn man bedenkt, daß er »der Angemessenheit von Form und Inhalt, also der Harmonie« keine tiefere Bedeutung beimißt, »denn der Ausdruck überhaupt ist das Wichtige«. Dagegen erlaube ich mir nur einzuwenden, daß ein nicht restlos formal bewältigter Inhalt ästhetisch als Gedankenkunst nicht befriedigt, ebenso wie Form mit mangelndem Inhalt zur Oberflächlichkeit des Virtuosentums führt. Also einen gewissen Zusammenklang wird man als notwendige Wirkungsbedingung schon ansehen müssen, mag man auch ruhig zugeben, daß diese Harmonie allein noch die Gewähr für kein großes Kunstwerk bietet, denn es kommt zweifellos darauf an, was harmoniert. Aber ohne diese Angemessenheit wird auch schwerlich ein großes Kunstwerk entstehen, höchstens geniale Trümmer, die den Stempel der unvollendeten Studie an sich tragen. Verstehen wir unter Form die Gesamtheit der Mittel, den Gehalt zum Ausdruck zu bringen, unter Gehalt eben das Auszudrückende, so ergibt sich die Forderung nach der Harmonie von Form und Gehalt von selbst.

Mit anerkennenswerten Ausführungen über Kunsterziehung und den Beruf des Kritikers schließt der Vortrag; in diesen Darlegungen, in denen es sich nicht um Grundfragen handelt, bewährt sich der künstlerische Feinsinn des Verfassers. Noch einige Bemerkungen in formaler Hinsicht seien mir gestattet. Die Schrift zeigt zu sehr Münchner Lokalton; denn nur er erklärt die sonderbare Zusammenstellung: Schiller, Hebbel, Halbe, Wedekind. Anderwärts würde man wohl darüber lächeln, daß diese vier Namen als Beispiele für Autoren »großer dramatischer Gebilde« in einem Atem genannt werden. Ebenso münchnerisch klingt es, wenn Kutscher sagt: »der Kritiker sollte ein breites Lebensgefühl haben und — ich scheue mich nicht die Worte zu gebrauchen — ein gesundes und normales«. Außerhalb München-Schwabings gehört gar kein Mut zu dieser eigentlich selbstverständlichen Behauptung. Ferner stören die vielen Zitate, denn in einem Vortrage kommt es ja vornehmlich darauf an, die Meinung des Autors kennen zu lernen, und nicht die Meinungen zahlreicher Persönlichkeiten.

Prag. Emil Utitz.



Eduard Spranger, Wilhelm von Humboldt und die Humanitätsidee. Berlin, Reuther & Reichard, 1909. X, 506 S. 8°.

Es ist kaum möglich, diesem umfang- und inhaltreichen, gelehrten und gründlichen Werk an dieser Stelle völlig gerecht zu werden. Der Verfasser wünscht mit gutem Grunde, daß man es als ein Ganzes nehme, und verwahrt sich ausdrücklich dagegen, seine Arbeit nach einem herausgegriffenen Kapitel beurteilt zu sehen. Wenn ich gleichwohl an diesem Orte lediglich den Abschnitt über Ästhetik (S. 309 bis 392) etwas genauer betrachte, so rechtfertigt sich dies einigermaßen dadurch, daß Humboldts Erkenntnistheorie von selbst zur Ästhetik überleitet, seine Sprachphilosophie mit der Ästhetik in engem Zusammenhang steht, seine Psychologie und Ethik wesentlich durch ästhetische Kategorien bedingt sind und zudem die Beziehung der Individualität zum Ideal — in gewissem Sinn das Hauptproblem Humboldts — seiner Meinung nach nur ästhetisch begreifbar ist. Es fragt sich, ob nicht auch Humboldts Verhältnis zum Griechentum, das der Verfasser in dem Abschnitt über die Ethik behandelt, besser in das Kapitel über Ästhetik einbezogen worden wäre.

Spranger bestreitet Hayms Urteil, daß Humboldt »ein universelles ästhetisches Sensorium« besessen habe. Gewiß sei ihm ein hochentwickelter Kunstsinn eigen gewesen, aber in der feinen Nachempfindungsfähigkeit, die auf des Künstlers leiseste Andeutungen sofort zu reagieren wisse, habe ihn Herder und die Romantik übertroffen. Er sei in erster Reihe Kritiker. Er strebe danach, dem Kunstwerk eine Theorie abzugewinnen, sich Rechenschaft abzulegen über die ästhetische Wirkung und den bloßen Eindruck zum reflektierten Bewußtsein zu erheben. »Dies ist ein rationalistischer Zug,« erklärt Spranger (S. 310), »vielleicht ein Rest alter Aufklärungseinflüsse, und zugleich beweist er, daß sein psychologisches Interesse wohl noch größer ist als das rein ästhetische.« Vor allem beweist dieser Zug aber doch, meine ich, daß Humboldt wissenschaftliche Ästhetik treiben wollte und daß es weder in seiner Absicht lag, zum Genusse von Kunstwerken anzuleiten, noch rein impressionistisch die ihm durch die Kunst vermittelten Gefühlseindrücke in Worten wiederzugeben. »Die Begriffe der kritischen Ästhetik sind die Hebel der wissenschaftlichen Erkenntnis«, sagt Hermann Cohen in seinem nicht nach Gebühr geschätzten Buch »Kants Begründung der Ästhetik« (Berlin 1889, S. 348), das auch Spranger leider unbeachtet gelassen hat.

Humboldts früheste ästhetische Anschauungen stehen unter dem Einfluß seines Lehrers Engel und der Aufklärungsästhetik überhaupt. Mit Baumgarten teilt er die Auffassung der Kunst als eines durchaus Sinnlichen. Mit Sulzer und Mendelssohn erörtert er den großen Gedanken einer Erziehung durch das Ästhetische, der die Grundlage der ganzen Humanitätsidee bildet. In dem Zeitraum von 1793—1798 erreichen seine Interessen für die Ästhetik ihren Höhepunkt. Wann er Kants »Kritik der Urteilskraft« zuerst kennen gelernt hat, wissen wir nicht; daß sie einen ungeheuren Eindruck auf ihn gemacht hat, dürfen wir mit Sicherheit annehmen. Von nun an bewegt sich seine Ästhetik trotz einigen Abweichungen, auf die Spranger größeren Wert legt, als mir erforderlich scheint, durchaus in Kantischen Bahnen. Der lebendige Gedankenaustausch mit Schiller in den entscheidenden Jahren tut das Übrige. Humboldt unterschreibt alles Wesentliche, was Schiller in den »Briefen über die ästhetische Erziehung« geäußert hat, nur hinsichtlich der Bewahrung der Individualität in der Idealität trennen sich ihre Wege. Treffend charakterisiert Spranger die Beziehungen und die Wechselwirkung zwischen den beiden Freunden und zeigt, wie Schiller für Humboldt etwa das geworden ist, was Herder für Goethe war: der Weise Humanus. Er erklärt aber auch, weshalb gleichwohl Humboldt

nicht in dem Dichter des »Wallenstein« das eigentliche Objekt seiner Ästhetik gefunden hat, sondern in Goethe, der als Totalität besaß, worüber Schiller nur teilweise verfügte. Der Epiker Goethe ist für Humboldt der reinste und höchste Mensch, das Epos die wahre Dichtungsform der Humanität: so kam es, daß Humboldt sein ästhetisches Glaubensbekenntnis in einem Buch über »Hermann und Dorothea« niedergelegt hat.

Humboldts Ästhetik geht prinzipiell vom Subjekt, vom schaffenden Künstler aus. Kunst ist ihm »die Fertigkeit, die Einbildungskraft nach Gesetzen produktiv zu machen«. Der Künstler kopiert nicht die Natur, sondern er bildet sie um; er erhöht sie zur Form, zur Idee, zum Ideal. Dies Ideal entsteht weder durch Nachahmung der Natur, wie Diderot meinte, noch durch Wahl aus der Natur, wie Mengs und Winckelmann gelehrt hatten; sondern es ist ein Werk der schöpferischen Einbildungskraft. Allein der Schöpfer verschwindet hinter seinem Werk: es bleibt nur der gesetzlich erzeugte Gegenstand in seiner reinen Formeneinheit. Ist Idealität die eine ästhetische Grundkategorie Humboldts, so ist Objektivität die zweite. Spranger glaubt in der Betonung der Objektivität einen Einfluß von Friedrich Schlegels Aufsatz »Über das Studium der griechischen Poesie« zu bemerken, wie er denn überhaupt der Ansicht ist, daß sich Humboldt und Friedrich Schlegel in den Jahren 1795 bis 1797 erstaunlich nahe stehen; doch kann ich mich vorläufig davon nicht überzeugen. Unter Objektivität versteht Humboldt Gegenständlichkeit im goethischen Sinne, lebhafte Sinnlichkeit, Gesetzmäßigkeit und Einheit der Erzeugung. Wenn uns aus den individuellen Gestalten der Dichtung das Allgemein-Menschliche entgegenstrahlt, wie bei Goethe, so verschmilzt die Objektivität mit der Idealität, und die Kunst erhebt sich auf den Gipfel der Humanität. Die Idealität der Kunst wird für Humboldt »zum Bilde der ethischen Totalität, ihre Objektivität zum Analogon des universalen Strebens, und dies alles ruht auf der Basis des Individuellen, das für sich weder ethisch noch ästhetisch wertvoll ist, sondern es erst durch solche Steigerung und Ausweitung wird« (S. 373).

In der zweiten Periode Humboldts (bis etwa 1820) sind die alten Kantischen Momente als integrierende Bestandteile der Ästhetik bewahrt, erscheinen aber nicht selten in einer neuen, der Schellingschen angenäherten Terminologie und zeigen eine Tendenz zur Fortentwicklung nach der spekulativen Seite hin; so insbesondere der Geniebegriff.

Die dritte Periode, die Epoche der Sprachwissenschaft, hat Spranger von seiner Darstellung prinzipiell ausgeschlossen, weil die Humanitätsidee durch die letzten Werke Humboldts keine wesentlich neue Beleuchtung empfange, sondern eher umgekehrt die Sprachphilosophie und ihren Totalitätsbegriff befruchtet habe. Er weist nur kurz darauf hin, daß die Sprachwissenschaft ohne die Ästhetik unmöglich wäre. Dieser ganze Ideenkomplex bedarf, wie der Verfasser mit Recht hervorhebt, einer selbständigen Untersuchung, die auch auf Humboldts Beziehungen zu der romantischen Sprachlehre Bernhardis Rücksicht zu nehmen hätte. Hoffentlich kann ich in einiger Zeit eine Arbeit über die Sprachphilosophie der Romantik vorlegen, worin auch dies Problem behandelt werden soll.

Auch auf die Nachwirkung der Humboldtschen Ästhetik ist Spranger nicht eingegangen. Populär im gewöhnlichen Sinne, das begreift sich von selbst, konnte sie nicht werden. Daß ein so feiner Kopf wie Viktor Hehn sie schroff und, man darf wohl sagen, verständnislos abgelehnt hat, macht immerhin nachdenklich, läßt sich aber aus dem Wesen dieses eigenartigen Geistes bei näherem Zusehen ganz gut erklären. Und es ist nun bezeichnend und bedeutsam, daß gerade ein Hehn so unsympathischer Gelehrter wie Gervinus, der erste große Geschichtschreiber der

deutschen Literatur, seine ästhetischen Anschauungen zum guten Teil aus Humboldts Schrift über »Hermann und Dorothea« geschöpft hat. Vor allem aber muß darauf hingewiesen werden, daß ein so charakteristischer Vertreter des deutschen Romans im vergangenen Jahrhundert wie Friedrich Spielhagen seine Theorien (namentlich über die Objektivität des Dichters) in erster Reihe Humboldt verdankt. Er hat uns in seinen Lebenserinnerungen (»Finder und Erfinder«, Bd. 1, Leipzig 1890, S. 373 ff.) selbst erzählt, wie ihm ein Zufall in jungen Jahren Humboldts »Ästhetische Versuche« in die Hände gespielt und wie dieses »herrliche Werk« in seinem Bildungsprozeß Epoche gemacht hat. Es wird die Aufgabe künftiger literarhistorischer Forschung sein, zu prüfen, in welcher Weise Spielhagen die Ansichten Humboldts (die theoretisch zu preisen er nie müde geworden ist) in die Praxis umgesetzt hat.

Berlin.

Hermann Michel.

Der Kunstschatz des Lesebuchs. Die epische Dichtung von Dr. Ernst Weber. Leipzig 1909, Teubner. 266 S. — Die lyrische Dichtung von W. Peper. Leipzig 1909, Teubner. 204 S.

Zwei Schulbücher — aber das wären schlechte Schulbücher, aus denen der Lehrer nichts lernen könnte! Und für das eindringende Verständnis von Kunstwerken haben wir deutschen Ästhetiker und Literarhistoriker noch alle recht viel zu lernen; die ästhetische Interpretation ist hinter der philologisch-historischen und philosophischen noch recht weit zurückgeblieben!

Ferner aber ist es auch für uns wichtig, über Betrieb und Ergebnisse der Kunstauslegung in der Schule unterrichtet zu werden. In diesem Sinne haben Bücher wie Alfred M. Schmidts treffliche »Einführung in die deutsche Dichtung« (ebenfalls Teubner, 1909) für die Poetik mittelbare und unmittelbare Bedeutung.

Unmittelbare Bedeutung hat Pepers Buch durch die verständige Einfühlung in jugendliches Kunstverständnis. Mit Recht meint der Verfasser, der Grundsatz *l'art pour l'art* (an den eigentlich nie jemand geglaubt hat, außer vielleicht einigen verblüfften jungen Kritikern!) habe für die Schule gar nichts zu bedeuten (S. 9). Der Lehrer hat den Mittelpunkt einer Dichtung aufzusuchen (S. 18), das »Ganzbild« (S. 23, kein schönes Wort) aufzufassen, die Entfaltung der Affekte (S. 5) zu verfolgen und — was mir die Hauptsache scheint! — die Assoziationen, die sich anknüpfen, zu kontrollieren und zu leiten (S. 12). Dem dient besonders, als zentripetale Tendenz, der Hinweis auf das Wesen des einzelnen Dichters (z. B. F. W. Webers S. 40, C. F. Meyers S. 47). Das Sprachliche und Musikalische (S. 54) ist mehr von seiten seiner realen Unterlagen (Onomatopöie u. dgl. S. 59) zu fassen; der »sprachästhetische Aufbau« (S. 191) wohl nur ausnahmsweise klarzulegen.

Wichtig ist besonders die Auswahl. Goethes »Ganymed« ist der Schuljugend noch »stumm« (S. 102), andere Gedichte, etwa von Liliencron (S. 105, 151) verbieten sich durch ihre Stimmung. Falke, der selbst Lehrer ist, scheint für die Jugend (ich möchte sagen: dennoch!) besonders geeignet. Aber weshalb ist Heine nur mit einem Gedicht (S. 142) vertreten? zumal die Jungen ihn ja doch lesen! Weshalb Greif so viel schwächer als Geibel? Weshalb fehlt die kräftige Lyrik von Strachwitz ganz, wo die geringere von Schenkendorf durch fünf Gedichte vorgeführt wird?

Das Buch von Weber ist gleichzeitig das schlechtere und das interessantere von beiden. Das schlechtere, weil es leider einen Mangel an Geschmack zeigt, der gerade hier recht übel steht. Wer ein Buch von über einem Vierteltausend Seiten mit einem Zitat eröffnet, braucht nicht (S. 3) nonchalant zu erklären: »Wer den

Dichter will verstehen, muß in Dichters Lande gehen. Ich weiß im Moment nicht genau, wer diesen Satz zum ersten Male schrieb und ob er im Wortlaut genau so heißt.« Aber das ist bezeichnend für die halb improvisierte Manier des Vortrags, die der Verfasser (S. 53) wieder recht wenig geschmackvoll selbst als »Unverfrorenheit« bezeichnet. Und nun erst die Art, wie er sich selbst in Szene setzt!

Dem entspricht der Stil mit seinen bösen Ausdrücken wie »kindertümlich« (S. 155), »Augeneindruck« (S. 235), »scharf geschliffener Krallenhieb« (S. 240) und eine bedenkliche Neigung zur Phrase (Ibykus der griechische Schiller S. 199), besonders der patriotischen (»Graf Richard der Typus des deutschen Mannes« S. 132).

Aber der Mann hat etwas zu sagen. Wenn er (S. 82 f.) Dichterpersönlichkeiten charakterisiert, so kann er tüchtig daneben greifen, wie wenn er (S. 89) das Deutsche in Goethe verkennt, Platen für einen korrekten Weltmann hält (S. 100) oder gar Kerners Melancholie (S. 90) nur der »grauen Brille« zuschreibt; aber er kann auch originelle Zeichnungen geben, wie von Spitteler (S. 102). Wenn er Versschemata verwirft und doch fortwährend gebraucht (S. 63, vgl. 108, 125, 204 u. ö.), so beweist das wenig Konsequenz; aber wie er den Rhythmus eines ganzen Gedichts (S. 69, 131, 180, 242—43) zur Anschauung bringt, das beweist Selbständigkeit der künstlerischen Erfassung (S. 65). Daß ihm »Des Sängers Fluch« eine der schönsten epischen Dichtungen ist (S. 217), »welche die deutsche Poesie kennt«, befremdet wie die leichtfertigen Aussagen über die Götter der Walhalla (S. 139) oder die Frankfurter Faust-Dichtung (S. 22); aber der Erlkönig bei Herder und Goethe ist (S. 139 f.) glücklich verglichen. Kurz, ein Lehrer, von dem man viel wird lernen können, wenn er sich selbst in eine gute Schule genommen haben wird!

Berlin.

Richard M. Meyer.

Chr. D. Pflaum, Die Poetik der deutschen Romantiker. Berlin SW., Deutscher Schriftenverlag, 1909. 70 S.

Wesen und Form der romantischen Poesie auf einigen sechzig Druckseiten bescheidenen Formats darlegen und werten zu wollen, kann, angesichts einer Anzahl ausgedehnter Werke, die den interessanten Stoff schon früher behandelten, vermessen erscheinen. Aber — um ein Wort Karl Lamprechts zu gebrauchen — Kürze ist Konzentration. Der Verfasser dieser Broschüre gelangt weiter als seine Vorgänger, indem er, Nebensächliches beiseite schiebend, auf den Kernpunkt eindringt, den er sich als Aufgabe stellte. Nichts Geringeres aber will er leisten, als aus dem widerspruchsvollen Wirrsal theoretischer Forderungen und künstlerischer Erzeugnisse, das die Hinterlassenschaft der Romantiker bildet, die Kette einer streng logischen Gedankenfolge herauslösen. Pflaums Versuch ist nicht der erste dieser Art. Neuerdings strebte namentlich Marie Joachimi (Die Weltanschauung der deutschen Romantik, Jena und Leipzig 1905) ähnlichem Ziele zu. Sie glaubte es zu erreichen, indem sie sich auf Fr. Schlegel beschränkte, den zwar spekulativsten, aber auch poetisch unfruchtbarsten Kopf des Kreises. Pflaum geht darüber hinaus; er zieht neben den Brüdern Schlegel und Wackenroder auch produktivere Vertreter der Frühromantik in Betracht, namentlich Tieck, Hölderlin und Novalis. Dadurch kommt seine Darstellung dem Verlangen nach einem Gesamtbilde näher, während die knappere Fassung den Vorzug der leichteren Übersicht gewährt.

Es wird in fesselnder Weise entwickelt, welch gewaltiges Ringen in den Romantikern steckte, wie sie die ganze Welt mit der Fülle ihrer verschiedenartigen Erscheinungen in sich aufzunehmen trachteten, um sie aus eigenem Geiste heraus neugestaltet als Dichtung wieder nach außen zu projizieren. Poesie war für sie

sowohl Ergebnis erworbener Kenntnisse und Erfahrungen als Produkt schöpferischer Einbildungskraft. Mit Recht weist jedoch Pflaum darauf hin, daß sie nicht durchweg zu klarer Vorstellung über das Verhältnis des Bewußten und Unbewußten im Schaffensprozeß gelangten. Theoretisch wie praktisch verwechselten sie jeweilig die Funktionen der Phantasie und des Verstandes, wodurch zwitterhafte Gebilde entstanden wie Tiecks Märchen und Märchendramen und Novalis' in Allegorien verwandelte Märchen. Richtiger als ihre Vorgänger erfaßten die Romantiker dagegen das Wesen der Lyrik, der sie das Gebiet der Gefühle und Stimmungen zuwiesen. Geht Pflaum auch zu weit, wenn er behauptet, die vorromantische Lyrik sei kaum etwas anderes als gereimte Betrachtung gewesen, so muß man doch mit ihm den Romantikern das Verdienst zuerkennen, die Dichtung ausgiebiger, als bis dahin geschehen war, zum Ausdruck des sensitiven Innenlebens erhoben zu haben. Gefühle und Stimmungen sollten indessen — so schwebte es ihnen als Ideal vor — nicht nur Einzeldeutung besitzen, sondern als Symbole gefaßt auch allgemeinere Geltung gewinnen. Damit erwuchsen der Wortkunst neue Aufgaben, und in richtiger Schätzung, daß Musik für die Wiedergabe verwickelter Seelenvorgänge das adäquatere Darstellungsmittel sei, versuchten sie mit Hilfe von Assonanzen, Alliterationen und freien Rhythmen die Sprache dem Reich der Töne zu nähern. Natürliche Folge war, daß man die festen Grenzen zwischen den verschiedenen Künsten und Sinnesgebieten nicht mehr anerkennen wollte, wie denn auch aus dem Kreise der Romantik — man denke an E. Th. A. Hoffmann — die ersten Synoptiker der Sinnesempfindungen hervorgegangen sind.

Dem Bedürfnis nach Einheit entsprang ferner das romantische Argument, daß die Kunst in höchster Vollendung eins sei mit der Wissenschaft, daß alle Kunst Wissenschaft werden solle und alle Wissenschaft Kunst. Wissenschaft galt den Romantikern aber hier als gleichbedeutend mit Philosophie, und diese schloß wieder Religion und Sittlichkeit ein. Auf die Frage, was »die kalte Erhabenheit dieser Wissenschaft mit Dichtung zu tun« habe, erteilt Hölderlin im Hyperion die Antwort: »Die Dichtung, sagt' ich, meiner Sach' gewiß, ist der Anfang und das Ende dieser Wissenschaft. Wie Minerva aus Jupiters Haupt, entspringt sie aus der Dichtung eines unendlichen, göttlichen Seins. Und so läuft am End' auch wieder in ihr das Unvereinbare in der geheimnisvollen Quelle der Dichtung zusammen.«

Erblickt der philosophisch veranlagte Hölderlin mithin in der Dichtung den Zugang und Abschluß der Metaphysik, so war sie dem Salinenbeamten Novalis der Schlüssel zum Verständnis der physikalischen Geheimnisse des Erdinneren.

Alle Romantiker sahen jedoch in der Poesie ein Lebenszentrum, eine Urkraft der Menschheit, deren Gestaltung ihnen daher von höchster Bedeutung erschien. In Novalis' These: »Dichten heißt Zeugen. Alles Gedichtete muß ein lebendiges Individuum sein« erkennt Pflaum ein Dreifaches: 1. Das Dichten ist ein schöpferischer Akt. 2. Eine Dichtung ist eine organische Einheit. 3. Eine Dichtung ist ein Lebendiges. Von Interesse ist sein Nachweis, wie nahe die Romantiker mit dieser Auffassung unserer heutigen kamen. Keineswegs sei z. B. der romantische Begriff der Phantasie ein überschwenglicher gewesen, vielmehr mit dem Standpunkt moderner Psychologie durchaus vereinbar. Anderseits hätte der jetzige Anspruch, daß künstlerische Erzeugnisse schön sein sollten, eigentlich nur die Bedeutung, daß alle Teile miteinander eine organische Einheit bilden müßten. Die Forderung, eine Dichtung solle ein Lebendiges sein, wird aber dahin interpretiert, daß jedes Dichtwerk unter Anteilnahme des Lebendigsten in uns entstehen müsse, nämlich des Gefühls, und daß es in Inhalt wie Form Elemente enthalte, die sich dem unmittelbaren Sinnenleben anschließen.

Es wird hervorgehoben, wie wichtig den Romantikern das Problem der Form war. Erwies sich W. Schlegel in dieser Hinsicht fast als Pedant, der den Versbau in engbegrenzte Regeln einschnüren wollte, so gelang es Hölderlin, sich eine den psychologischen Gesetzen des Gefühlslebens nachgebildete dichterische Ausdruckskunst zu erarbeiten. Bei alledem empfanden sie, daß eine völlige Deckung von Inhalt und Form nicht möglich sei. Aus dem Bewußtsein dieser Diskrepanz leitet Pflaum -- wohl etwas einseitig — das Entstehen der romantischen Ironie ab, für deren ästhetische Berechtigung er eine Lanze bricht, wenngleich er ihre Auswüchse abweist.

Als Verteidiger der Romantiker stellt sich der Verfasser dar auch in Bezug auf ihren wundesten Punkt: die Hinwendung zur katholischen Kirche. Er erklärt diese als Rückschlag ihrer philosophischen Weltanschauung, des extremen Fichteschen Subjektivismus. Das Nichts-als-ich erschien ihnen bisweilen unheimlich. Die Welt erhielt dadurch etwas Schattenhaftes. »Ich komme mir nur selbst entgegen in einer leeren Wüstenei«, sagt Tieck in seinem Lovell. Der *horror vacui* weckte zunächst das Verlangen nach einem leitenden Prinzip, das Hölderlin in der Kraft der Liebe fand und damit einen Gegenpol zu Fichtes strengem Pflichtgebot setzte. Das Postulat der Liebe führte zum Christentum. Was diese Dichter aber dem Katholizismus in die Arme trieb, waren nicht die der Vernunft widerstreitenden Lehren (diese anzuerkennen, sei ihnen nun und nimmer eingefallen, behauptet Pflaum), sondern die sinnfälligen äußeren Formen, der Reichtum an Symbolen, das Mystische, womit diese Kirche ihren künstlerischen Bedürfnissen entgegenkam.

Pflaums inhaltreiche Untersuchung, aus der ich hier einiges von dem hervorhob, was mir darin bedeutsam erscheint, ist vielleicht nicht imstande, alle Rätsel dieser Dichterperiode zu beseitigen, deckt indessen die psychologischen Wurzeln ihrer Entwicklung auf, die dadurch das Gepräge des Notwendigen und Zielbewußten gewinnt.

Berlin. Olga Stieglitz.

Franz Bock, Matthias Grünewald. Erster Teil. Mit 29 Abbildungen im Text und 19 Vollbildern. Verlag Georg D. W. Callwey in München, 1909. Kl. 8°. VIII u. 126 S.

Der hier vorliegende erste Teil dieses Werkes, der bis auf den Anhang bereits im dritten Bande der »Walhalla, Bücherei für vaterländische Geschichte, Kunst und Kulturgeschichte« erschien, wendet sich »ebensosehr an die gebildeten Kunstfreunde wie an die Fachgelehrten«, denn er schildert in knappen Zügen Grünewalds »Ruhm, Werke und Bedeutung«. Im zweiten Teil, der baldigst nachfolgen soll, beabsichtigt der Verfasser die zahlreichen Grünewaldstreitfragen einer ausführlichen Kritik zu unterwerfen. Uns geht an dieser Stelle demnach lediglich der erste Teil an; denn ihre stilkritischen Kämpfe und geschichtlichen Nachweise und Zuweisungen müssen die Kunsthistoriker untereinander austragen und können sich mit Recht die Einmischung Außenstehender verbitten. Aber die allgemeineren Ergebnisse, die ihr Forschen zeitigt, fallen mit in den Bereich »allgemeiner Kunstwissenschaft«, also in unser Gebiet.

Besonders Bock will sich durchaus nicht mit einer historischen Statistik begnügen; für ihn steht das Problem der Wertung im Vordergrunde. »Anstatt einer allgemein anerkannten und angewandten Methode der Wertung haben bisher in der Kunstwissenschaft nacheinander, nebeneinander oder auch durcheinander im wesentlichen drei Konventionen geherrscht: die akademische, die klassizistische, die italistische. Alle drei fließen zu der einen ungeheuren Einseitigkeit zusammen, daß

man seit dem 16. Jahrhundert alle Kunst mit südlichem Maßstab gemessen und entsprechend gewertet hat. Daher das besonders lange und besonders starke Nichtverstehen der beiden größten bildenden Künstler des Nordens, Rembrandt und Grünewald.«

Die für Wert und Wertunterschied entscheidenden, objektiven Merkmale sind nun nach Bock die »Lebendigkeit (d. h. der Grad der Illusionskraft), die schöpferische Selbständigkeit und das rein künstlerische Können«. Mancherlei Bedenken müssen gegen einen Kritiker sich erheben, der so den Künstler statt des Werkes in den Vordergrund schiebt. In erster Linie kommt doch sicherlich der ästhetische Eindruck, das künstlerische Erlebnis in Betracht; und der Forscher mag dann untersuchen, durch welche Mittel dieser Erfolg erzielt wurde. In die Reihe dieser Mittel gehören nun einerseits die »Lebendigkeit«, anderseits das Können des Künstlers, seine Selbständigkeit usw. Aber mit der »Lebendigkeit« allein ist noch nicht viel getan, mag sich auch durch sie ein sehr großes, selbständiges Können aussprechen, wenn gehaltliche und formale Werte fehlen, wenn die Komposition zerrissen ist usw. Bock hält sich nun natürlich selbst nicht an seine drei Wertkennzeichen, wenn er auch glaubt, »alle ganz großen Künstler sind darin einig, daß sie sich jeden anderen Maßstab mit Recht verbitten. Auch Grünewald ist solch ein ganz Großer«.

Fünf Jahrhunderte lang ward Grünewald verkannt und verhöhnt, mit einer einzigen Unterbrechung im 17. Jahrhundert. In den letzten Jahren trat aber ein Umschwung ein, so daß heute bereits von einer Grünewaldgemeinde gesprochen werden kann, so daß es fast Mode ist, vom Isenheimer Altar zu schwärmen. Sicherlich bildet der Isenheimer Altar den Höhepunkt in Grünewalds Schaffen, seine großartigste Leistung. Und hier hat unser Verfasser zum Teil sehr kraftvolle Bildbeschreibungen geboten, von denen ich nur eine kleine Probe geben will: Grünewald »malt eine großzügige Phantasielandschaft voll geheimer Schauder des Dunklen, nur zu Ahnenden, wie sie nur das nordische Klima hervorbringt. Es ist Nacht und Mondschein. Unten leuchtet ein grüner Strom, dahinter matt schimmernde Berge in unbestimmten Umrissen. Es ist die ganze echte mondbeglänzte Zaubernacht der Romantik, denn Grünewald ist ein Romantiker durch und durch, wie Rembrandt, Beethoven und Wagner Romantiker sind. Hier hängt am rohen niedrigen Holze der zerschundene Leichnam, bedeckt mit den Wunden der Geißelung, durch die Schwere des hängenden Körpers die Sehnen und Muskeln gezerrt, die Finger im Krampf gebogen, das Haupt im Tode auf die Seite gesunken, der offene Mund im letzten Seufzer erstarrt. Eine wilde, große Dornenkrone, ein zerfetztes Lendentuch. Nicht der zum Adonis umgefälschte Christus einer heidnischen Kultur, nicht der blutlose Schemen schwächlicher Ästheten, sondern der Christus der Wahrheit suchenden, um die höchsten religiösen Fragen ringenden Deutschen der Reformationszeit«. »Es ist eine rein malerische Komposition. Das milde, bleiche Licht aus der Höhe macht den Akt zum Zentrum, Massen von Weiß und Rot halten sich rechts und links die Wage, gebrochene Töne vermitteln. Große, einfache Farbenakzente, aber nichts mehr von der primitiven Lokalfarbenbuntheit aller deutschen Zeitgenossen mit Dürer an der Spitze, lauter Farbenvaleurs, bestimmt durch die Helldunkelatmosphäre des Ganzen. Dabei ein Helldunkel in feinster Abstufung und reichster farbiger Modulation.«

Den Grundgedanken des Werkes bildet die Überzeugung, daß Grünewald aus der nordischen Spätgotik selbständig und organisch den nordischen Barockstil entwickelte im bewußten und entschiedenen Gegensatz zur italienischen Renaissance und zu ihrer Nachahmung, dem »niederländisch-deutschen Italismus des 16. Jahrhunderts«. Während rings um Grünewald alle, Baumeister, Bildhauer, Maler usw.,

»charakterlos ihre deutsche Eigenart opferten«, hat er allein in leidenschaftlicher Gegenwehr »die Festung der nationalen Kunst verteidigt. Seine Werke sind die einzige deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts ohne Bruch und Riß«. Dürers Schaffen ist der Ausdruck eines tragischen Ringens zwischen einer hohen Begabung von spezifisch nordischer Eigenart und einer immer mächtiger andrängenden Bildungs- und Geschmacksbewegung südlichen Ursprungs. »In diesem Kampf wurden die Siege immer schwächer und die Niederlagen immer vernichtender. Nicht die Reformation hat den Verfall der deutschen Kunst herbeigeführt, sondern die schon in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts in Dürers Jugend beginnende innerliche Zersetzung durch die Hingabe an ein fremdes Ideal, das auf einem ganz anderen Boden, unter einem anderen Himmel gewachsen, die Schöpfung einer anderen Rasse, der Ausdruck einer anderen Kultur und Weltanschauung war. Als Grünewald zwischen 1529 und 1531 starb, wahrscheinlich in Mainz, war es aus mit der Blüte der deutschen Kunst.«

Einige kritische Worte mögen mir nun gestattet sein: man kann doch vielleicht ein Werk über einen großen Künstler schreiben, für den man Liebe wecken will, ohne deswegen nach allen Seiten Gift und Galle zu verspritzen auf Fachkollegen, die anderer Meinung zu sein wagen, und auf alle anderen Künstler, die erniedrigt werden, damit der eine erhöht werde, und doppelt licht die Sonne seines Ruhmes erstrahle. So kehrt Bock die »objektive Methode« gerechter Wertung bisweilen geradezu in ihr Gegenteil um, denn alles sieht er nur unter dem Gesichtspunkt »nordischen Germanentums«, wodurch ihm jegliches Verständnis für südliche Kunst abgeht. Aber geradezu gehässig muß es erscheinen, wenn unser Verfasser bei der Besprechung der Kreuztragung in der Galerie zu Karlsruhe ausführt, »dieser Christus ist ... an Kraft der Empfindung und Macht des Ausdrucks Dürer mindestens ebenbürtig, dem kalten, seelenlosen Holbein weit überlegen. In dem Aufblick ist nicht das schwächliche Sentimento eines Reni, sondern germanische Kraft und Wildheit«. Es ist nicht schwer, über südliche Kunst zu triumphieren, wenn man drittklassige Künstler als ihre Vertreter anführt; in Michelangelos Werken würde wohl auch Bock »Kraft und Wildheit« nicht vermissen. Aber ist denn dieses nationale Wüten in Kunstsachen nicht beschämend? Es handelt sich doch um ästhetische Werte und nicht um Wertungen nationaler Gesinnung. Nicht weil Grünewald »nordisch-germanisch« ist, schätzen wir ihn als großen Künstler, sondern weil wir eben seine Künstlerschaft fühlen, seine ungeheure Kraft, Neues in neuer Art auszudrücken, und zwar mit einer so leidenschaftlichen Gewalt, daß wir noch heute in ihrem Bann stehen. So hat es Grünewald gar nicht nötig, daß seine Freunde für ihn werben unter dem Banner nordischer Gesinnung oder gar seinetwegen alles andere zu verkleinern suchen; unser Künstler ist groß genug, stolz neben anderen Großen zu bestehen; man trete nur vor sein Werk, und man wird ihn bewundern; vielleicht trotz der Gemeinde, die ihm heute in nicht immer sehr geschmackvoller Weise ihre Lobhymnen spendet.

Prag. Emil Utitz.

Camillo Sitte, Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung moderner Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien. Vierte Auflage vermehrt um »Großstadtgrün«. 8°. 216 Seiten mit 1 Heliogravüre, 114 Illustrationen und Detailplänen. Wien bei Karl Gräser u. Cie. Leipzig bei B. G. Teubner, 1909.

Das berühmte Buch über den Städtebau, dessen zweifelloses Verdienst es ist, die wissenschaftliche und künstlerische Betrachtung des Städtebaus in modernem

Sinne geschaffen zu haben, hat auch noch nach dem Hinscheiden seines Verfassers (am 16. November 1903) eine Neuauflage erlebt, die Siegfried und Heinrich Sitte, die Söhne Camillos, besorgt und in dankenswerter Weise um ein interessantes Kapitel »Großstadtgrün« vermehrt haben, welches bisher nur einem kleinen Leserkreise zugänglich gewesen.

Beginnen wir unser Referat mit diesem neuen, noch nicht diskutierten Anhangsabschnitt: Sitte wendet sich mit Recht aus praktischen und ästhetischen Gründen gegen die mechanisch durchgeführten Alleenanlagen auf beiden Seiten der Straßen der Großstadt. Er plädiert für den Einzelbaum, den er an markanten Punkten der Platz- und Straßenarchitektur in Gruppenverbindung mit kleineren Bauwerken, Mauern, Monumenten und vor allem dem »dekorativen Wasser«, einer Fontana im römischen Sinne oder einem hübschen Dorfbrunnen im deutschen, angepflanzt wissen will. Ein charakteristisches Illustrationsbeispiel gibt er mit dem Residenzplatz in Salzburg mit seinen sparsamen stattlichen alten Bäumen zu seiten des Regierungsgebäudes. — Ebenso sehr ist Sitte gegen die »*Squares*«, die allenthalben von Straßen frei umgebenen Baum- und Sträucheranpflanzungen, welche einfach durch mechanisches Aussparen eines nicht zu Häuserzwecken verwendeten Baublocks entstehen: »Nicht nur Stadtplätze fordern zu ihrer eigenartigen Wirkung die Geschlossenheit der Platzwand ringsherum, sondern auch, und vielleicht in noch höherem Maße, die Gärten der Stadt.« Deshalb weist Sitte auf die alten mauerumschlossenen Parkanlagen der Renaissance- und Nachrenaissancestile als beherzigenswerte Vorbilder hin. Ein schöner Gedanke ist sein hieraus gefolgerter Vorschlag, im Inneren der städtischen größeren Baublöcke ebenfalls abgeschlossene Gärten zu errichten, die einen Segen für die in Mietshäusern zusammengedrängte Kleinbürger- und Arbeiterschaft, einen frohen Ausblick ins Grüne für die in Bureau- und Handwerksarbeit eingespannten Bewohner der Hinterhäuser bilden können. Sitte fordert eine »innere Bauflucht«, die der übermäßigen Ausnutzung der Grundstücke durch die Bauspekulation eine heilsame Grenze setzen soll. Diese ist bereits in Hamburg durchgeführt und findet sich auch konsequent angewendet in dem von Sitte entworfenen neuen Stadtplan für Mährisch-Ostrau, dem einzelnes bei den ebenfalls schon ins Werk gesetzten Lageplänen für Teschen und für Olmütz vorausging. — Nicht mit dem Verfasser übereinstimmen können wir in seiner Ansicht über die städtebauliche Behandlung der Villen- oder Cottageviertel. Daß er bei diesen jede Wirkung eines architektonisch angelegten Lageplans in Zweifel zieht und skeptisch meint, »daß das viele Grün selbst über verfehlte Lageplanformen den Mantel milder Nachsicht derart breite, daß weder Schönes noch Verfehltes in die Erscheinung tritt, und es daher eigentlich ganz gleichgültig sei, wie man da vorgehe, da ja doch auf jederlei Art immer dasselbe herauskomme«, erscheint durch die praktische Erfahrung hinlänglich widerlegt: man vergleiche nur die in ihrer gegenseitigen Wirkungsharmonie so anarchischen Villenviertel etwa von Berlin (Grunewald, Schlachtensee) oder von Frankfurt (Forsthausstraße, Holzhausenstraße) mit den mustergültigen nach einheitlich durchgedachten Generalgrundrissen gebauten Villenviertelanlagen in Hagen in Westfalen, die Karl Ernst Osthaus durch Peter Behrens, Henry van de Velde und Josef Hofmann-Wien errichten läßt.

Was die bekannten Ausführungen der vorausgehenden Kapitel betrifft, so hat sie vor Jahresfrist A. E. Brinckmann in seinem trefflichen Buche Platz und Monument, Untersuchungen zur Geschichte und Ästhetik der Stadtbaukunst in neuerer Zeit, Berlin 1908, bereits sehr richtig kritisiert und verbessert (S. 164 und folgende). Camillo Sitte sieht als synthetischer Künstler nur

den Komplex der Erscheinungen, ohne sie auf ihre verschiedenen Wirkungskomponenten hin zu analysieren. Er gelangt deshalb nicht selten zu Teilwahrheiten, die unter diesen individuellen Bedingungen sich als richtig bewähren können, unter jenen wieder nicht. Dazu gehört seine Theorie von der absoluten Geschlossenheit der Platzwand, wodurch, wie Brinckmann dargetan hat, jede Wirkung für das weitere Stadtganze unmöglich gemacht wird. Eine ebenso individuell durchaus bedingte Teilwahrheit ist der Satz von dem Freihalten der Platzmitte. Hauptsächlich aber verfehlt erscheint dem reineren architektonischen Gefühl die Tendenz der »malerischen Bildwirkung« im Städtebau, der Vorzug von engen, krummen Straßen und des asymmetrischen Prinzips der Gruppierung der Gotik. Diese Art des Städtebaus mag dem Mittelalter konform gewesen sein, unser Raumsinn ist von viel großzügigerer Gesinnung: »Die gerade Linie und der rechte Winkel bleiben die vornehmsten Elemente der Architektur und auch die gerade breite Straße wie der regelmäßige Architekturplatz werden ihren Wert im Städtebau behalten. Sie bilden Kern und Rückgrat der Stadt, die monumentalste Gestaltung des Raumes. Der Gegensatz zwischen solchen Straßen und den unregelmäßigen Quartieren gibt einer Stadt erst Gliederung, Steigerung, Rhythmus,« schreibt Brinckmann.

Es ist zu wünschen, daß neben dem »klassischen« Buch über den Städtebau Camillo Sittes auch die in höherem Grade architektonische Schrift von Brinckmann als die notwendige Ergänzung eine möglichst weite Verbreitung findet.

Straßburg i. E.

Fritz Hoeber.

Ernst Weber, Die Technik des Wandtafelzeichnens. Mit 6 Illustrationen im Text und 40 Tafeln. Leipzig und Berlin 1909, B. G. Teubner. VIII u. 56 S. 6 M.

Verfasser, ein Lehrer in München, hat das vorliegende Werk aus Liebe zur Natur und zur Jugend geschrieben. Während heute vielfach die manuelle Tätigkeit überschätzt wird, möchte Weber die Schüler mehr zu lebensvollem Erfassen angeleitet sehen, indem ihnen nicht fertige Forschungsergebnisse, sondern mehr Rohprodukte, die zur Selbsttätigkeit anregen, geboten werden. Er versteht darunter: Leben, das zu lebendigem Fühlen und Streben, zum Mitleben anreizt. Da sich jedoch Wirklichkeitserlebnisse in der Schule nur in äußerst seltenen Fällen unterrichtlich verwerten lassen, so kommt für den Lehrer mehr die Welt des Scheins in Betracht. Der Lehrer muß Künstler sein; er muß es verstehen, seinen Schülern räumlich und zeitlich entfernte Dinge zum Erlebnis werden zu lassen, natürlich mit geschickter Verwertung der eigenen Erfahrungen der Schüler. Am leichtesten gelingt dies durch das Ausdrucksmittel der bildlichen Darstellung, da sie die jugendliche Aufmerksamkeit am leichtesten zu fesseln vermag.

Mehr als Fertiges reizt Werdendes. Daher zeige man den Kindern nicht Wandbilder, die mit Stoff überfüllt sind, man lasse einfache, klare Bildchen vor den Augen der Schüler entstehen. Da in den Schulen aller Kulturstaaten schwarze Wandtafeln sind, so zeichne man auf diesen mit weißer oder gar bunter Kreide.

Die Wandtafeln mit ihrem schieferfarbigen Grunde ergeben jedoch bei Benutzung der weißen Kreide Bilder, die gleichsam Negative von Bleistiftzeichnungen auf weißem Papier sind. Bei bloßen Umrißzeichnungen stört das nicht sonderlich; denn der schwarze Kontur ist ebensosehr Abstraktion wie der weiße. Will man jedoch plastische, schattierte Bilder liefern, dann darf man nicht mit der Kreide schattieren, sondern muß Lichter aufsetzen. Und damit ist der Grundzug einer Technik des Wandtafelzeichnens gegeben. Als verschiedene Darstellungsweisen

unterscheidet Weber: 1. die reine Kreidetechnik, 2. die trockene Wischtechnik, 3. die feuchte Wischtechnik, 4. die Technik mit aufgeklebtem Papier, und 5. die Technik mit angeheftetem Papier.

Von diesen Techniken kann hier nur das Wichtigste mitgeteilt werden. Die prismatischen Kreidestücke sollen nicht etwa angespitzt werden. Dünne Striche entstehen durch Benutzung einer der acht Ecken; durch Eckenabnützung und durch das Ziehen von dicken Strichen bilden sich von selbst neue, scharfe Ecken. Weiße und farbige Flächen lassen sich am schnellsten erzielen, wenn man mit den langen Kanten des Kreideprismas zeichnet. Durch Wischen mit dem Finger oder einem trocknen Schwamm entstehen dann Flächen, die sich leicht abtönen lassen. Mit einem nassen Schwamm gelingt es, die dunkle Farbe der Wandtafel an einigen Stellen als tiefe Schatten hervortreten zu lassen.

Bei geschickter Handhabung dieser Hilfsmittel lassen sich nun auf der Wandtafel in kurzer Zeit für alle Schüler gut erkennbare Zeichnungen liefern. Sobald ein Lehrer empfindet, daß sich eine Sache mittels der Lautsprache nicht mit solcher Deutlichkeit und Verständlichkeit erläutern läßt, dann soll er zur Kreide greifen, und er wird durch ein in jedem Punkte logisch verständliches Bild, durch ein wissenschaftliches Schema ein besseres Verständnis erzielen.

Es könnte aber auch ein anderes Motiv zum Zeichnen anregen, wenn nämlich der Lehrer seine Schüler etwas sehen, etwas fühlen und schauen lassen will, was er ihnen in Wirklichkeit nicht in dieser Art vorführen kann. Bei dieser Art der Darstellung kommt es nicht auf irgend welche logische Erfaßbarkeit an, sondern lediglich auf die Bildhaftigkeit des Ausdrucks; Form und Farbe, Licht und Schatten, die im wissenschaftlichen Schema vernachlässigt werden, sind bei solcher künstlerischen Skizze wesentlich. Künstlerische Bilder verdanken ihre Entstehung allein der Freude an der Erscheinung.

Derartige Bilder, die vielfach in ihrem Charakter an die bekannten Künstlersteindrucke erinnern, bilden das Eigenartige dieses Tafelwerkes. Sie sind nach Aussage des Verfassers aus einer zehnjährigen Unterrichtstätigkeit hervorgegangen, und jedes der Gemälde hat in irgend einer Unterrichtsstunde einmal an der Wandtafel gestanden und ist dort vor den Augen der Schüler durch die Hand des Lehrers entworfen worden.

Dies wären etwa die leitenden Gesichtspunkte und die Ziele des Verfassers. Literatur scheint er nicht benutzt zu haben; nur zwei Publikationen erwähnt er, die zwar Vorlagen für Wandtafelbilder enthalten, jedoch eine »Kreidetechnik« noch nicht kennen. In seinen Schuljahren — an Volks-, Mittel- und Hochschulen — lernte er keinen einzigen Lehrer kennen, der im Skizzieren an der Wandtafel auch nur elementare Fertigkeiten besessen hätte. Erst in München fand er in der pädagogischen Welt Leute, die ein Interesse an bildlicher Gestaltung in der Schule bekundeten. Der in diesen Worten liegende schwere Vorwurf der Rückständigkeit, den der Verfasser dem gesamten Schulwesen macht, muß jeden, der die Geschichte der »künstlerischen Erziehung« und der Methodik des naturkundlichen Unterrichtes in Deutschland kennt, eigenartig berühren.

Wer etwa vor zwei Dezennien auf den Hochschulen Dozenten, wie die Anatomen Stöhr und Waldeyer, den Geographen Ferdinand von Richthofen oder den Zoologen Robert Hartmann kennen gelernt hat, wie sie während ihres Vortrags mit bunten Kreiden zeichneten, der weiß, daß in diesen Kreisen eine Wandtafeltechnik bekannt war. Und eine so schöne Kunst dürfte unter den Tausenden Schülern solcher Universitätslehrer manchen Verehrer und Nachahmer gefunden haben. Die Vorlagenwerke für schematisches Zeichnen an der Wandtafel und die

zahlreichen Schulbücher mit ihren schwarzen und bunten Abbildungen enthalten ja allerdings keine Anleitung darüber, wie man schattiert und Lichter aufsetzt, doch werden diese trotzdem bisher vielen Lehrern genügt haben. Die Benutzung der mit Kreide bedeckten Wandtafel zum Entwurf stimmungsvoller Stilleben und Landschaften lehrte schon 1898 Fritz Koch in einem reich illustrierten englischen Büchlein, aus dem seinerzeit verschiedene deutsche pädagogische Zeitschriften Auszüge und Illustrationen brachten [1]). Ferner gab A. Eppler-Krefeld um das Jahr 1903 eine Reihe von sechs Heften mit bunten Tafeln über die Technik des Wandtafelzeichnens heraus (Verlag J. Zwißler, Wolfenbüttel). Materialien für landschaftliche Skizzen an der Wandtafel aus allen Weltteilen stellte Franz Roesler-Leipzig in einem besonderen Bande seines »Schnellzeichners« (Leipzig 1906, Verlag A. Hahn) zusammen.

Nun zu den Tafeln selbst! Beim Durchmustern fallen jedem die eigenartigen, geschickt komponierten und farbenprächtigen Stimmungsbilder auf. Auf sie legt der Verfasser am meisten Wert, sie haben die Aufmerksamkeit und Kritik zahlreicher Lehrer auf sich gelenkt, und ihretwegen verlieren viele von vornherein den Mut, sich in das Werk zu vertiefen. Leider — denn es existiert bisher kein Werk, das in gleicher Gründlichkeit das Material zusammengestellt hat und zur Vertiefung lockt. Doch hat es sich Weber selbst zuzuschreiben, wenn er trotz seiner ausführlichen Erläuterungen und Anleitungen nicht sofort Schüler findet.

Er, der schon in seiner Kindheit »eine unbezwingliche Lust zu bildlicher Gestaltung« besessen hat und es in seinem Lehrerberuf zu einer seltenen Fertigkeit gebracht hat, kann sich offenbar nicht hineindenken, wie schwer es einem Lehrer von heute ist, plötzlich Gedächtniszeichnen mit einem so eigenartigen Material, wie Wandtafel und Kreide nun einmal sind, zu erlernen. Der Zeichenunterricht, wie er noch vor einigen Jahren auf allen Schulen betrieben wurde, lieferte wohl tüchtige Zeichner, doch tat er nichts für die Entwicklung des Formengedächtnisses und des Flächensehens. Wissenschaftliche Schemata, wie Blütendurchschnitte, geologische Profile, typische Baumformen, ja selbst Konturzeichnungen von Säugetieren kann jeder bei gutem Willen durch wiederholtes Abzeichnen sich einprägen und dann im Unterricht verwerten. Dafür gibt es ja heute Vorlagensammlungen — ich nenne nur die Namen Fröbel, Eyth, van Dyck, Kull, Wehrenfennig, Billeter, Seinig, Probst und Roesler — und zahlreiche, des Zeichnens unkundige Lehrer und Erzieher beiderlei Geschlechts sind stolz darauf, mit Hilfe eines dieser von bekannten geometrischen Grundformen ausgehenden Anleitungswerke sich eine gewisse Formenkenntnis für ein Zeichnen aus dem Gedächtnis erworben zu haben. Weber verwirft derartige Anleitungen und gibt den hilfesuchenden Anfängern den Rat: »der rechte Zeichner läßt seine Naturformen nicht aus geometrischen Grundformen entstehen, sondern er abstrahiert zur rascheren Orientierung und leichteren Gestaltung geometrischer Grundformen aus ungeometrischen, d. h. aus natürlichen Formen.« Für den ersten Zeichenunterricht der Kinder hat Weber bis zu einem gewissen Grade recht; wenn er Erwachsenen, die keine ausgeprägte künstlerische Fähigkeit besitzen, die Fähigkeit Formen zu behalten und sie zu reproduzieren anerziehen will, muß er einen anderen Weg einschlagen. Da hätte der Verfasser

[1]) *Blackboard Drawing for teachers, by* Fritz Koch. *For sale by School Education Co. Minneapolis, Minnesota, 26 Washington Avenue S.* 1898. *12 Lessons.* 1 M. — Referate darüber: Zeitschr. für Pädagogische Psychologie und Pathologie II. Jahrg., 3. Heft (Berlin 1900, Verlag Walther); Zeitschr. Kindergarten, Bewahranstalt und Elementarklasse, 39. Jahrg., S. 194 (Berlin 1898).



besser getan, irgend ein wichtiges Objekt, z. B. ein Pferd vorzuführen, zunächst in einfachsten Strichzeichnungen, aus denen sich eine Reihe immer komplizierterer wissenschaftlicher Schemata entwickelt; und diese Reihe muß übergehen in die künstlerischen Skizzen. Dabei bin ich bei dem Kernpunkt meines Vorwurfes angelangt: Weber macht unnötigerweise eine scharfe Scheidung zwischen wissenschaftlichen und künstlerischen Wandtafelbildern, und dadurch schreckt er alle die ab, die nicht, wie der Verfasser, die Fähigkeit haben »gestalten zu können, was sie einst mit den Augen der Seele sahen und schauten«.

Noch ein weiterer Punkt! Weber benutzt eine schwarze Wandtafel, weil sie in den Schulen fast aller Kulturstaaten anzutreffen ist. Er findet sich in das Unabänderliche und zeichnet Landschaften mit schwarzem Himmel, für dunkle Tiere braucht er einen weißen Kontur, obgleich »solche Glasmalertechnik unkünstlerisch wirkt«, und in der Erde kriechen weiße Füchse und weiße Maulwürfe. Eine Kreidezeichnung, die nur noch stellenweise die dunkle Wandtafel durchblicken läßt, gehört überhaupt nicht auf die Wandtafel. Sie muß eben auf hellem Grunde ausgeführt werden. Es gibt heute schon helle Wandtafeln aus Glas, Aluminium oder organischen Kunststoffen. Wer keine solche Tafel hat, wohl aber Gestaltungskraft und bunte Kreiden besitzt, der zeichne lieber, wie der Verfasser an einer Stelle auch andeutet, auf billigem, rauhem, hellem Papier, das er vor der Stunde irgendwo aufspannt. Dann wird er sich gerade in den Unterklassen die Arbeit sehr erleichtern und wird vor allem nicht erst Anlaß zu zahllosen Mißverständnissen geben, die bei den des Zeichnens noch unkundigen Zehnjährigen in der Naturbeschreibung vielfach durch den schwarzen Grund der Tafel veranlaßt werden.

Abgesehen von den angedeuteten Mängeln bietet das Werk so viel Anregendes, daß man ihm weiteste Verbreitung wünschen kann. Es gibt eine äußerst geschickte und bequem zu handhabende Zusammenfassung des auf diesem Gebiet Erreichten. Und wenn es auch nur wenige so weit bringen, daß sie während ihres Unterrichtes farbenprächtige Anschauungsbilder entstehen lassen oder während einer formvollendeten Naturschilderung eine damit übereinstimmende Farbenskizze entwerfen können — ein gewisses Maß von technischem Können kann sich mit Hilfe dieser Anleitung jeder Lehrer erwerben. Für die Schule wird auch dieses schon ein Gewinn sein.

Groß-Lichterfelde. Karl Pappenheim.

Chr. Ranck, Geschichte der Gartenkunst. Mit 41 Abbildungen im Text. (Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. 274. Bändchen.) Leipzig, B. G. Teubner, 1909. Kl. 8°. 100 S.

Der Inhalt sei zunächst kurz im Auszug mitgeteilt. In seiner ursprünglichen Form bildet der Garten eine Gemeinschaft mit dem Hause. Eine eigentliche Gartenkunst beginnt in dem Augenblick, wo der Garten nicht mehr bloß dem Nutzen, sondern auch der Erholung zu dienen hat, wo man dazu übergeht, ihn aufzuteilen und durch Wege mit dem Hause zu verbinden. Die älteste Art der Aufteilung war die geometrische. Im Mittelalter, bei den Völkern des Abendlandes, war das Ursprüngliche der Nutzgarten, und es bedurfte einer langen Entwicklung, bis die Freude an der Pflanze als solcher sich geltend machte. Das geometrische Prinzip führte im 18. Jahrhundert zu einer Ausartung in der Sucht, durch Beschneiden der Bäume und Sträucher Architekturteile oder menschliche und tierische Gestalten nachzuahmen. Die Reaktion führte unter dem Einfluß des chinesischen Gartens, von England ausgehend, zur Betätigung des Landschaftsprinzips. Hierbei ging man darauf aus, die Mitwirkung der Kunst sorgfältig zu verbergen. Auch dieses Prinzip,

das für große Flächen hervorragend geeignet ist, führte wiederum zur Unnatur, sobald es auf den kleinen Hausgarten übertragen wurde, den wir noch heute bisweilen in der bekannten gräßlichen Weise auf winziger Fläche Naturnachahmung treiben sehen. Die Lehren der Geschichte suchen wir heute in der Praxis zu verwerten, und zwar befolgen wir bei dem mit dem Hause in Verbindung stehenden Garten das geometrische Prinzip unter Vermeidung der aus der Geschichte bekannten Ausartungen, in weiterer Umgebung des Hauses für große Anlagen das Landschaftsprinzip unter Vermeidung der Torheiten des romantisch-sentimentalen Gartens, aber mit der Einschränkung, daß in wenig abwechslungsreichen Gegenden von der bloßen Darbietung der idealisierten Landschaft abgesehen, vielmehr die Architektur zu Hilfe gerufen wird. Für alle Einzelheiten, die durch die Abbildungen zweckmäßig und anmutig erläutert werden, genügt es an dieser Stelle, auf das Buch selbst zu verweisen.

Die Arbeit bietet indes so reichliches und dankenswertes Material zu allgemeineren kunstwissenschaftlichen Betrachtungen, daß ich sie am besten zu würdigen glaube, indem ich eine Frage herausgreife, um sie mit kurzen Hinweisen auf entsprechende Ausführungen des Verfassers etwas näher zu beleuchten, und zwar die Frage, welche Stellung der Gartenkunst im System der Künste anzuweisen ist, oder ob man überhaupt von einer Gartenkunst als einer selbständigen Kunstart sprechen kann. Nach der Einleitung »ist unter Gartenkunst nicht die Arbeit des Gärtners zu verstehen, der Blumen, Sträucher und Bäume zieht und pflanzt, sondern diejenige unter den bildenden Künsten ist gemeint, die den Garten als Ganzes genommen nach bestimmten künstlerischen Grundsätzen, nach ästhetischen Gesetzen formt. Nicht von dem Material wird die Rede sein, aus dem der Garten besteht, oder doch nur nebenbei, sondern von den wechselnden Formen, die der Gartenkünstler mit Hilfe des Materials bildete, und von den wechselnden Gesetzen, nach denen er sich in den verschiedenen Ländern und im Wechsel des Geschmackes richtete«. Wenn ich nun davon ausgehe, daß mir die allgemeine Formulierung in diesem Punkte nicht ganz korrekt oder nicht klar genug zu sein scheint, so möchte ich hinzufügen, daß der Wert des Ganzen als einer im wesentlichen geschichtlichen Darstellung dadurch nicht herabgesetzt werden kann, möchte vielmehr als Schlußwort gleich vorwegnehmen, daß ich durch diese kleine Verschiebung der Basis der Erörterung dem Leser dieser Zeitschrift nur vor Augen führen will, unter welchen Gesichtspunkten etwa die Lektüre des Buches ihm einen größeren Ertrag liefern kann, als es nach dem bloßen Titel den Anschein haben könnte.

Betrachten wir eine Gartenanlage wie die von Professor Läuger in der Gartenbauausstellung in Mannheim 1907 (Abb. S. 93), so sehen wir hier ein sehr kompliziertes Produkt künstlerischer Tätigkeit vor uns. Ist dieser Garten nun wirklich das Produkt einer besonderen Gartenkunst, und kann man hier überhaupt von einer Gartenkunst im strengen Sinne sprechen? Alle die Wege und Plätze mit ihrem verschiedenartig gemusterten und wahrscheinlich auch gefärbten Pflaster, die Bänke, die Mauern und Gitter, die Pfeiler und Stufen, die Hallen und Lauben, das Becken mit der Quelle, das alles sind doch Werke der Raumkunst und im engeren Sinne der Architektur, die hier unter freiem Himmel ihre Reize entfaltet hat, und wie uns die anderen Beispiele des Buches lehren, gehören dahin die Terrassen, Kaskaden, Springbrunnen, Tempel, Grabdenkmäler, Urnen, Sonnenuhren und was alles dem Charakter der Zeit und des Landes entsprechend im geschichtlichen Verlauf der Dinge als zum Garten gehörig erachtet worden ist. Was würde nun übrig bleiben? Das Pflanzenmaterial, das im großen und ganzen hingenommen werden muß, wie die Natur es bietet. Damit kommen wir zu einem weiteren Moment: der Abhängig-

keit von dem natürlichen Material, und in einem besonderen und weiteren Sinne von der natürlichen Beschaffenheit des Landes überhaupt, die unter anderem verdeutlicht wird an dem Gegensatz zwischen den terrassenförmigen Villengärten im gebirgigen Italien und den englischen Parks, die dem Wiesencharakter des englischen Landes entsprechen. So läßt ferner das sonnige Italien den Reichtum an Wasserkünsten, der zeitweise überhandnimmt, gerechtfertigt oder mindestens erklärlich erscheinen, während in dem wasser- und niederschlagreichen England davon naturgemäß nicht viel zu spüren ist. Nun ist ja auch der Künstler im eigentlichen Sinne an die Besonderheiten seines Materials gebunden, aber doch in anderer Weise, und es ist ersichtlich, daß dieser innige Zusammenhang mit der äußeren Natur der sogenannten Gartenkunst eine ganz besondere Stellung anweist. Es wäre also wohl nur noch zu fragen, indem wir von dem Zwang der natürlichen Gegebenheiten einmal abzusehen versuchen, ob im einzelnen auf dem Gebiete des Gartenbaus eine Betätigung möglich ist, die der des freien künstlerischen Schaffens analog sein könnte. Als Antwort ergibt sich, soviel ich sehe, daß der Mensch durch Auswahl und Anordnung die Gebilde der Natur für seine Zwecke umgestaltet. Für die Auswahl ist zunächst Bodenbeschaffenheit und Klima maßgebend. Daß es aber, um aus dem nach Berücksichtigung dieser beiden Faktoren zu Gebote stehenden Material im einzelnen Falle die Unterauswahl nach rein ästhetischen Gesichtspunkten zu treffen, keines Künstlers bedarf, sondern höchstens eines Menschen mit gutem Geschmack, das braucht hier wohl nicht näher erörtert zu werden. Für die Anordnung ist maßgebend die Gesamtanlage, die beim Haus- oder Villengarten eine Erweiterung oder Verlängerung des Hauses in die Natur hinein darstellt, die also im wesentlichen architektonisch ist. Beim Park oder Landschaftsgarten wäre neben Auswahl und Anordnung und als ihre Ergänzung noch das vom Verfasser mehrfach erwähnte Prinzip des Charakteristischen von Bedeutung, wie der Verfasser auch als Leitsatz für die zukünftige Entwicklung akzeptiert, daß der Park, wo er als Landschaft behandelt werde, den Charakter der Gegend zu tragen habe, in der er angelegt werde, und daß so wenig wie möglich künstlich hinzugetan oder daran umgestaltet werde (S. 96). Damit dürfte also auch die Beantwortung der letzteren Frage negativ ausgefallen sein.

Immerhin wäre aber danach zuzugeben, daß die ästhetischen Wirkungen der Kunstgärtnerei denen am nächsten kommen, die von den Gebilden der Raumkunst ausgehen, — aber in um so höherem Grade, zu je einfacheren und von der äußeren Natur unabhängigeren Gebilden wir hinabsteigen, entsprechend der Stufenfolge, die von den monumentalsten und kompliziertesten Werken der Architektur zu den intimsten Erzeugnissen der Ornamentik führt. Betrachten wir auf S. 48 das Muster eines französischen Gartenteppichs. Die Abbildung gibt uns ja nicht das Parterre als solches, sondern nur das Muster, und dieses ist in der Tat das Wesentliche daran. Solche Ornamente lassen sich auch in ganz anderen Materialien ausführen, man könnte ja auch an die »Kunst« des Zuckerbäckers denken, und besonders nahe läge es vielleicht in diesem Zusammenhange, sich ein solches Muster als Mosaikpflaster ausgeführt zu denken. Sehr bezeichnend ist nun, daß sich das Ornament unter Umständen gegen die Ausführung in Pflanzenmaterial sträubt: die erwähnte Abbildung soll uns nämlich als Beispiel dienen für eine Zeichnung, die in ihren Einzelheiten so fein und zierlich ist, daß man sich nicht auf Blumen als Material beschränken konnte, sondern Rasen und geschnittenen Buchs verwendete und die Zwischenräume zwischen den einzelnen Figuren mit gefärbtem Sand, mit Ziegelmehl oder Kohlenstaub ausfüllte. Wenn es sich hier auch um eine Entartungserscheinung handelt, so ist sie doch gerade als Extrem für die Theorie besonders

lehrreich. Aber auch wie das Verhalten der Praxis den verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten gegenüber in Zukunft zu denken ist, wird am Schluß meines Erachtens ganz folgerichtig dargestellt. Es wird dort von dem heilsamen Einfluß des neuen englischen Gartens auf unseren heimischen Gartenbau gesprochen und berichtet, daß der neue englische Garten uns gezeigt habe, »wie die von Terrassen und Hecken gebildete feste Raumform des Gartens mit einem reichen Blumenflor ausgefüllt wurde, der ... sich frei innerhalb der ihm angewiesenen einfach gezeichneten Beete entfalten durfte. In dieser reichen Blumen- und Pflanzenentfaltung erkannte man den Unterschied zwischen diesem neuen Garten und dem älteren, namentlich dem französischer Art, dem die Pflanze nur Mittel zu einem architektonischen Zwecke gewesen war« (S. 92). Das würde also heißen, daß sich der Versuch einer Vermählung der Gartengestaltung mit der Raumkunst als eine Verirrung erwiesen hat; sobald der Garten zu dem wird, was er sein soll, bleibt als Betätigung des Raumkünstlers in diesem Falle nur die Umgrenzung mit Hilfe von Hecken und Terrassen.

Wir sehen also: mit je größerem Rechte wir bei allen Erscheinungen, die das kleine Buch des Verfassers uns in geschichtlicher Darstellung vor Augen führt, von Kunst sprechen können, mit um so geringerem von Gartenkunst. Die Eigenart des Materials aller Gartengestaltung ist zu mächtig, als daß sie einem Schaffenden erlaubte, eine Idee restlos auszudrücken. Zwischen der unberührten und der vergewaltigten Natur liegen unzählige Möglichkeiten, unter denen der Gärtner die schwere Wahl hat, um unter der Anleitung und in Übereinstimmung mit den Intentionen des Architekten nicht bloß ästhetische, sondern auch alle möglichen praktischen, hygienischen, botanischen, gastronomischen und Luxusbedürfnisse und -neigungen befriedigen zu helfen: vielleicht eines der anziehendsten von allen mit seiner wirtschaftlichen Existenz zusammenhängenden Gebieten, auf denen der Mensch — je nach der Epoche der Kulturgeschichte, der er angehört, auf ganz verschiedene bestimmte Arten, die wir ihren Stil nennen — zwischen den Ideen des Schönen und des Zweckmäßigen immer neue Verbrüderung stiftet. Den Meister in diesem Berufe können wir »Gartenkünstler« nennen, wenn wir uns bewußt bleiben, daß wir mit dem Worte »Künstler« dann dem populären Sprachgebrauch folgen, dasselbe Wort aber unter wissenschaftlichem Gesichtspunkt in veraltetem Sinne anwenden. Wer aber von »Gartenkunst« sprechen will, sollte immer bedenken, daß diese »Kunst« keine selbständigen Raumformen bietet, die an sich genossen werden könnten, unter Abstraktion von Sonne und Luft; ihre Gebilde verleugnen nie ihren Zusammenhang mit der ganzen äußeren Natur, ein Zusammenhang, in dem vom Standpunkt der allgemeinen Kunstwissenschaft aus ihre Schwäche, vom Standpunkt der Ästhetik aus aber ihre Besonderheit und ihre Stärke liegt.

Berlin.

Walther Franz.

Friedrich Naumann, Form und Farbe. Berlin, Buchverlag der »Hilfe« G. m. b. H., 1909. 220 S. 8°.

Man darf immer etwas Interessantes und in Form wie Inhalt Anregendes erwarten, wenn eine so bedeutende und vor allem so überaus sympathische Persönlichkeit wie Friedrich Naumann zur Feder greift. Wir können ihm dankbar sein, daß er diese »Gelegenheitsgedichte«, Feuilletons über Werke und Probleme der bildenden und tektonischen Kunst, die in einem Zeitraum von acht Jahren in den beiden von ihm herausgegebenen Wochenschriften »Die Hilfe« und »Die Zeit« erschienen sind, in vorliegendem 220 Seiten starken Oktavband auch für ein größeres

Publikum als das der nationalsozialen Partei gesammelt und zugänglich gemacht hat. Denn diese Aufsätze gehören zu dem Feinsten, was ein »Außenstehender«, ein Nichtkünstler und ein nicht von Beruf sich mit Betrachtung der Kunst Befassender, als der sich ja Naumann selbst in seinem Vorwort bekennt, über künstlerische Dinge gedacht hat. Bei aller Intimität freilich, mit der auch dieser »Laie« sich in rein artistische Probleme hineinzufinden weiß, erscheinen mir doch als am besten gelungen jene Betrachtungen, die sich nicht mit den internen Verhältnissen der Kunst, der formalen Analyse, beschäftigen, sondern mit den mannigfaltigen Beziehungen der Kunstwerke und der Künstler nach außen, den Beziehungen z. B. der Form zum Bildinhalt, der Künstler zum Publikum, der Kunstproduktion zum zeitlich oder örtlich gegebenen Konsum. Naumann ist doch gewiß größer als Sozialpsychologe wie als Ästhetiker. Danach verteilen sich die Qualitäten der verschiedenen Aufsätze. Wenn der Verfasser Ludwig von Hofmann »unzeichnerisch« nennt, wenn er Trübner gar als »gute alte Schule der deutschen Malerei« charakterisiert, wenn hier Klingers Beethoven, dort die Porträtmalerei Lenbachs, dann die Kunst von Segantini in den höchsten Tönen der Begeisterung gepriesen wird, so sind das Fehler und Überschätzungen, die einem materiell Eingeweihten wohl schwerlich passiert wären. Desto erfreulicher mutet es einen dann an zu sehen, wie richtig wieder Naumann Fritz Böhle erkannt hat: er sagt von ihm, man werde das unbehagliche Gefühl nicht los, man »sollte bearbeitet werden«. Ferner, was er über Josef Olbrichs Architektur höchst klug bemerkt: »Olbrich versteht sich auf allerlei Art, Stil und Weise und nennt die Zusammenfassung dieser vielen Weisen eine neue Kunst.«

Verwunderlich erscheint uns dagegen die schroffe Abneigung Naumanns gegen alle Phantasiegestalten als Gegenstand der bildenden Kunst: als ob diese Engel oder die Fabelwesen als Objekt schon einen ästhetischen Wert besäßen! Auch in der Architektur ist sein Standpunkt entschieden zu materialistisch, wenn er auch diese Auffassung leider mit den meisten unserer Schriftsteller über moderne Baukunst teilt. — Im ganzen aber sind eine Menge Gedanken, die Naumann nicht nur ausspricht, sondern stets auch wundervoll zu formulieren weiß, höchst beherzigenswert und einer möglichst weiten Verbreitung würdig. Über Liebermann auf S. 71: »Der Maler ist der Philosoph der Sichtbarkeiten.« Pädagogisch geradezu glänzende Ideen entwickelt er bei der Besprechung eines Bildes für Gymnasialklassen: »Ein gut gesehenes Bild eines geschichtlich bedeutsamen Gegenstandes ist mindestens so sehr geeignet, den Inhalt einer ernsthaften Unterrichtsstunde zu bilden wie eine Ode von Horaz oder ein Brief des Cicero« (S. 127). S. 150 erläutert Naumann den seelischen Vorgang der »Einbildung« eines Bildes, worunter er das verstanden wissen will, was man gemeinhin in der Ästhetik mit der »Einfühlung« bezeichnet. »Auch in der Kunst gilt das Wort Jesu: Wer sein Leben erhalten will, der wird es verlieren.«

Straßburg i. E. Fritz Hoeber.

Schriftenverzeichnis für 1909.

Zweite Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Andler, Ch., Le premier système de Nietzsche ou philosophie de l'illusion. Revue de métaphysique et de morale XVII, 1.

Berend, E., Jean Pauls Ästhetik. XVI, 294 S. 8°. Berlin, Alexander Duncker. 13,50 M.

Bywater, J., Aristotle on the art of poetry. London, Fronde.

Chevrillon, A., La pensée de Ruskin. IX, 311 S. 16°. Paris, Hachette & Cie.

Faggi, A., Schelling e la filosofia dell' arte. Modena, A. F. Formiggini.

Hart, Julius, Der Ursprung der Ästhetik. Nord und Süd XXXIII, 7.

Holzer, Gustav, Kuno Fischers irrige Erklärung der Poetik Bacons. 43 S. Lex. 8°. Karlsruhe, F. Gutsch. 0,60 M.

Janentzky, Christian, G. A. Bürgers Ästhetik. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. Herausgegeben von Franz Muncker. — 37.) XI, 250 S. gr. 8°. Berlin, A. Duncker. Einzelpreis 8 M., Subskriptionspreis 6,65 M.

Ludwig, Albert, Schiller und die deutsche Nachwelt. Von der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu Wien gekrönte Preisschrift. XII, 679 S. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.

Milsand, J., L'esthétique anglaise. Etude sur John Ruskin. Neue Auflage. XXXIX, 209 S. 16°. Paris, Fischbacher.

Nilson, Alb., Guyaus estetik. En kritisk studie. VIII, 176 S. Lund. 3 M.

Pflaum, Chr. D., Die Poetik der deutschen Romantiker. 70 S. 8°. Berlin, Illustr. landwirtschaftl. Zeitg. 2,50 M.

Röck, Hub., Worte Montaignes. XV, 219 S. mit 1 Bildnis. kl. 8°. Minden, J. C. C. Bruns. Geb. in Leinw. 2,50 M., Luxusausg. 4 M.

Schmidt, Lothar, Die Renaissance in Briefen von Dichtern, Künstlern, Staatsmännern, Gelehrten und Frauen. 212 S. kl. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann.

Spingarn, J. E., La critica letteraria nel rinascimento. 350 S. Bari, Gius. Laterza & Figli. 40 L.

Wernly, Julia, Prolegomena zu einem Lexikon der ästhetisch-ethischen Terminologie Friedrich Schillers. (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte. Herausgegeben von Osk. F. Walzel. Neue Folge. — 4.) XII, 215 S. 8°. Leipzig, H. Haessel. 4,60 M.

Wize, Kasimir Filipp, Die Definition des Schönen in Kants Kritik der Urteilskraft. Sonderabdruck aus den Verhandlungen des III. Internationalen Kongresses für Philosophie, Heidelberg 1908. Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung.

Arréat, L., Les rapports de l'esthétique et de la sociologie. Revue Philosophique XXXIV, 10.
Boelken, Heinr., Aanteekingen over Kunst en Philosophie. De Nieuwe Gids XXIV, 7 und 10–12.
Carducci, G., Critica e arte. Confessioni e bataglie. Libro I. 80 S. Milano, Casa edit. italiana.
Cesareo, C. A., Per il metodo critico. Storia e arte. La Cultura XXVIII, 1.
Cherfils, C., L'esthétique positiviste. 215 S. 16°. Paris, A. Messein.
Cohn, Jonas, Das Problem der Kunstgeschichte. Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte. XVII, 5–6.
Croce, B., Le antinomie della critica d'arte. (Varietà.) Critica IV, 4.
Gordon, Kate, Aesthetics. V, 315 S. New York, Holt.
Hart, Jul., Revolution der Ästhetik als Einleitung zu einer Revolution der Wissenschaft. 1. Buch: Künstler und Ästhetiker. 318 S. gr. 8°. Berlin, Concordia. 4 M., geb. 5 M.
Hartmann, Eduard v., System der Philosophie im Grundriß. VIII. Bd.: Grundriß der Ästhetik. XII, 275 S. Lex. 8°. Sachsa, H. Haacke. 10 M., geb. 12,50 M.
Horneffer, Aug., Mensch und Form. Sechs gemeinverständliche Vorträge über Zweck und Aufgabe der Kunst. 111 S. gr. 8°. Leipzig, W. Klinkhardt. 3 M.
Lalo, Ch., L'esthétique scientifique. Revue Philosophique XXXIV, 9.
Scheffler, Karl, Idealisten. 284 S. 8°. Berlin, S. Fischer. 4 M., geb. 5 M.
v. Schubert-Soldern, R., Die Grundfragen der Ästhetik unter kritischer Zugrundelegung von Kants Kritik der Urteilskraft, Fortsetzung. Kantstudien XIV, 1.
Streintz, Oskar, Wesen und Bedeutung der Kunst. Jahrbuch für Philosophie und spekulative Theologie XXIV, 1 und 2.
d'Udine, Jean, Le paradoxe esthétique. L'art et la vie. Revue Bleue XLVII, 17.
Vauthier, M., Le plaisir esthétique. Essai sur la philosophie de l'art. Revue de l'université de Bruxelles 7.
Wetz, W., Wissenschaftliche Behandlung und künstlerische Betrachtung. Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte XVII, 4.
Zillig, Pet., Über Wesen und Wert der Kritik. 72 S. 8°. Osterwieck, A. W. Zickfeldt. 1,50 M.

2. Prinzipien und Kategorien.

Alber, De l'illusion, son mécanisme psychosocial. 119 S. Paris, Bloud & Cie.
Bertin, R., Schön. Zeitschrift für deutsche Wortforschung, Dezember.
Breuer, Rob., Das ästhetische Verhalten. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 24, S. 16.
Delattre, Floris, L'unité dans l'art. 60 S. 16°. Roubaix, édition du »Beffroi«.
Maigron, Louis, L'air romantique. Revue Bleue XLVII, 12—14.
Momigliano, L'origine del comico. La Cultura Filosofica III, 4 und 5.
Müller, H. F., Beiträge zum Verständnis der tragischen Kunst. 2. verm. und verb. Ausg. 398 S. 8°. Wolfenbüttel, J. Zwißler. 3 M.
Schlesinger, Abraham, Der Begriff des Ideals. 228 S. 8°. Leipzig, Engelmann.
Vaughan, C. E., Types of tragic drama. VIII, 275 S. 8°. London, Macmillan & Co., 1908. 5 sh.
Wehnert, Bruno, Jesus als Symboliker. 153 S. gr. 8°. Dortmund, F. W. Ruhfus. 2 M., kart. 2,40 M.
Welcke, Einheit und Einheitlichkeit. Archiv für die gesamte Psychologie XIII, 3.

3. Natur und Kunst.

Bie, Oskar, Erinnerung an die Natur. Die neue Rundschau XX, 11.
Gaulthier, Paul, Le sentiment de la nature dans les Beaux-Arts. Revue Bleue XLVII, 20—21.
Niemann, Walter, Musik und Natur. Signale für die musikalische Welt LXVII, 41.

4. Ästhetischer Gegenstand und Eindruck.

Arps, G. F. und O. **Klemm**, Der Verlauf der Aufmerksamkeit bei rhythmischen Reizen. Wundts Psychologische Studien IV, 6.
Becher, Erich, Über umkehrbare Zeichnungen. Archiv für die gesamte Psychologie XVI, 3 und 4.
Bertola, Carlotta, Il sentimento di simpatia nell' arte, nella ragione, nella morale, nella scienza. 112 S. 8°. Torino, Fratelli Bocca.
Ehrenfeld, S., Farbenbezeichnungen in der Naturgeschichte des Plinius. Progr. 77 S. gr. 8°. Prag (1053 — I), Selbstverlag. 2 M.
Fischer, Ottokar, E. T. A. Hoffmanns Doppelempfindungen. Herrigs Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. CXXIII, 1.
Harris, J. W., On the associative power of odors. American Journal of Psychology XIX, 4.
Kirchmann, A., Über die Erkennbarkeit geometrischer Figuren und Schriftzeichen im indirekten Sehen. Archiv für die gesamte Psychologie XIII, 4.
Lalo, Charles, Les sentiments esthétiques. 278 S. 8°. Paris, Felix Alcan. 5 fr.
Lauwericks, L. M., Rhythmus und Bewegung. Innendekoration, November.
Leuba, J. H., An apparatus for the study of kinaesthetic space perception. American Journal of Psychology XX, 3.
Mayer, Adolf, Zur Theorie der Farbenharmonie. Preußische Jahrbücher CXXXVIII, 3.
Marschall, H. R., Clearness, intensity and attention. Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods VI, 9.
Martin, L. J., Über ästhetische Synästhesie. Zeitschrift für Psychologie LIII, 1.
Müller-Freienfels, R., Die assoziativen Faktoren im ästhetischen Genießen. Zeitschrift für Psychologie LIV, 1 und 2.
Ribot, Th., Sur la nature du plaisir. Revue Philosophique XXXIV, 7.
Rinaldis, A. de, La coscienza nell' arte. 16°. Napoli, F. Perrella.
Rose, K. B., Some statistics of synaesthesy. American Journal of Psychology XX, 3.
Roux, J., Le sentiment de la beauté. Étude de psychologie. 276 S. 8°. Paris, J. B. Baillière & fils.
Udine, Jean de, L'art et le geste. 8°. Paris, Alcan. 5 fr.
Utitz, Emil, Farbenwirkungen. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 24, S. 258.
Woodrow, Herbert, A quantitative study of rhythm. (Archives of Psychology Nr. 14.) 66 S. New York, The Science Press.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Amplewitz, Rud. F., Vom Dornenwege des Schaffenden. Allgemeine Musikzeitung XXXVI, 42.
Bang, Herm., Persönliche Erinnerungen an Jonas Lie. Nord und Süd XXXIII, 1.
Baudelaire, Charles, Raketen. Die beiden Tagebücher, nebst autobiographischem

Entwurf, herausgeg., eingeleitet von Erich Österheld. 1.—2. Taus., 163 S. kl. 8°. Berlin, Österheld & Co. 1 M., kart. 1,75 M., geb. in Halbperg. 2,50 M.

Friedegg, Ernst, Künstlerbriefe. Nord und Süd XXXIII, 6.

Herterich, Ludwig, Aus meinem Leben. Kunst und Künstler VII, 6.

Kienzl, Wilh., Betrachtungen und Erinnerungen. Gesammelte Aufsätze. IX, 333 S. 8°. Berlin, Allgemeiner Verein für deutsche Literatur. 5 M., geb. in Halbfrz. 6,50 M.

Klein, Rudolf, Vom Wesen der künstlerischen Begabung. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 23, S. 288.

Lange, Wilh., Die Psychose Maupassants. Ein kritischer Versuch. (Aus: »Zentralblatt für Nervenheilkunde und Psychiatrie«.) 18 S. gr. 8°. Leipzig, J. A. Barth. 0,60 M.

Menzel, Adolf, Briefe aus Cassel. Neue Rundschau XX, 1.

Menzel, Adolf, Briefe aus Rheinsberg. Neue Rundschau XX, 4.

Menzel, Adolf, Briefe an Fritz Werner. Neue Rundschau XX, 6.

Michel, Wilh., Die künstlerische Objektivität. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 24, S. 363.

Müller-Freienfels, R., Zur Analyse der schöpferischen Phantasie. Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie und Soziologie XXXIII, 3.

Richter, Ludwig, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nach Tagebuchniederschriften und Briefen. Herausgegeben und ergänzt von Heinrich Richter. Mit 1 Bildnis Ludwig Richters und einer Einleitung von Ferdinand Avenarius. (Volksausgabe des Dürerbundes.) 1.—10. Taus. 750 S. kl. 8°. Leipzig, M. Hesse. 2,50 M., geb. in Leinw. 3 M., in Geschenkband mit Goldschnitt 4 M., in Leder 5 M.

Sadger, J., Aus dem Liebesleben Nikolaus Lenaus. (Schriften zur angewandten Seelenkunde. Herausgegeben von Sigmund Freud. — 6.) 98 S. gr. 8°. Wien, F. Deuticke. 3 M.

Schmidkunz, Hans, Phantasie und Kommando. Blätter für Haus- und Kirchenmusik XIII, 11.

Giovanni Segantinis Schriften und Briefe. Herausgegeben und bearbeitet von Bianca Segantini. Übersetzung aus dem Italienischen von Georg Biermann. VIII, 219 S. mit 8 Vollbildern. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 5 M., geb. 6,50 M.

van Vleuten, C. F., Tabaksgenuß und geistige Arbeit. Eine Umfrage. Nord und Süd XXXIV, 4.

Wendel, Georg, Über das Genie. Eine psychologische Studie. 71 S. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 2 M.

Westheim, Paul, Vom unbewußt schaffenden Künstler. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 24, S. 118.

2. Anfänge der Kunst.

Baldwin, J. M., The springs of art. Philosophical Review XVIII, 1.

Bruner, Frank G., The hearing of primitive peoples. 113 S. New York, The Science Press, 1908.

Checcacci, G. F., Musica dell' Hindustan. Torino.

Fischer, Hans, Musik und Tanz bei den Eingeborenen in Südwestafrika. Musikalisches Wochenblatt und Neue Zeitschrift für Musik XL, 26.

Lombroso, C., La creazione artificiale di maghi nei popoli primitivi. Rivista d'Italia XII, fascicolo 10.

Meier, Jos., Mythen und Erzählungen der Küstenbewohner der Gazellehalbinsel (Neupommern). Im Urtext aufgezeichnet und ins Deutsche übertragen. Anthropos-Bibliothek. (Internationale Sammlung ethnologischer Monographien Bd. I.) XII, 291 S. Lex. 8°. Münster, Aschendorff. 8 M.

Spinazzola, V., Le origini ed il cammino dell' arte. 350 S. Bari, Giuseppe Laterza & Figli. 3,50 L.

Stumpf, Karl, Die Anfänge der Musik. Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik III, 51. (Wieder abgedruckt in »Philosoph. Reden und Vorträge von Karl Stumpf«. Leipzig, Joh. Ambrosius Barth, 1910.)

3. Tonkunst und Mimik.

Adaïewski, E., De quelques traits caractéristiques des mélodies populaires. La Revue Musicale IX, 16 ff.

Ahdy-Williams, C. F., The rhythm of modern music. 352 S. 8°. London, Macmillan & Co.

Batka, Rich., Zur Naturgeschichte des Volksliedes. Kunstwart XXIII, 1.

Bekker, Paul, Jacques Offenbach. Mit 12 Vollbildern in Tondruck und bisher unveröffentlichten Faksimiles. (Die Musik, Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen. Herausgegeben von Rich. Strauß. — 31 und 32.) 138 S. kl. 8°. Berlin, Marquardt & Co. Kart. 3 M., geb. in Leder 5 M.

Berlioz, Hekt., Die moderne Instrumentation und Orchestration, enthaltend eine genaue Angabe des Umfangs, des Mechanismus, des Klang- und Ausdruckcharakters der verschiedenen Instrumente, nebst einer großen Anzahl von Beispielen aus den Partituren der größten Meister: Auber, Beethoven, Gluck etc. und einigen noch ungedruckten Werken des Verfassers. 267 S. 33,5 × 27,5 cm. Berlin, A. Kunz. 10 M.

Anhang dazu enthaltend: a) Der Orchesterdirigent. b) Die neuen Instrumente. 20 S. 34 × 28 cm. Ebenda 1 M.

Bouyer, Raymond, La musique du silence. Revue Bleue XLVII, 8.

Bouyer, Raymond, Musique moderne. Ebenda XLVII, 2.

Bouyer, Raymond, Le secret de Beethoven. Ebenda XLVII, 14.

Bouyer, Raymond, Musique ancienne. Ebenda XLVII, 22.

Capellen, Georg, Exotische Musik als Wegweiser zu einer neuen Kunstrichtung. Musikalisches Wochenblatt und Neue Zeitschrift für Musik XL, 26.

Casella, A., Musiques horizontales et musiques verticales. Monde Musical XXI, 20.

Eulenburg, A., Über Neurasthenie der Tonkünstler. Nord und Süd XXXIII, 2.

Geißler, F. A., Die Musik des Lärms. Die Musik IX, 2.

Glöckner, Ernst, Studien zur romantischen Psychologie der Musik, besonders mit Rücksicht auf die Schriften E. T. A. Hoffmanns. Dissertation. 45 S. gr. 8°. München, G. C. Steinicke. 1,60 M.

Göhler, Georg, Musikalische Kultur. Die Zukunft XVII, 18.

Grew, Sidney, A difference between music and literature. Monthly Musical Record XXXIX, 467.

Hadden, J. Cuthbert, Humour in music. Musical Opinion and Music Trades Review XXXII, 385.

Howard, Walter, Die Seele im Ton der menschlichen Stimme. Die Musik VIII, 24.

Jordan, W., A. Smolian, A. Schattmann, G. Gräner: Richard Strauß' Musikdramen. Erläutert, nebst einer biographischen und ästhetisch-kritischen Einleitung. Herausgegeben von Georg Gräner. (Meisterführer. — 9.) 132 S. 8°. Berlin, Schlesingersche Buchhandlung. Geb. in Leinwand 1,80 M.

Kitchener, Frederic, Music and climate. Musical Opinion and Music Trades Review XXXII, 383.

Kitchener, Frederic, Music and melancholy. Monthly Musical Report XXXIX, 464.

Knetsch, Berth., Allgemeine Musiklehre. (Hillgers illustrierte Volksbücher.) 87 S. kl. 8°. Berlin, H. Hillger. 0,30 M., geb. 0,50 M.

Lambinet, R., Musique et philosophie. Monde Musical XXI, 15/16.

Lamprecht, Die Taubstummen und die Musik. Zeitschrift für pädagogische Psychologie, Pathologie und Hygiene. X, 2.

Lichtenberger, Henri, Wagner. 245 S. 8°. Paris, Alcan.

Mauclair, Camille, La religion de la musique. IX, 182 S. 16°. Paris, Fischbacher.

Meinck, C-dur als Lichttonart. Allgemeine Musikzeitung XXXVI, 40.

Müller-Hartmann, Rob., Reminiscenz, Zitat und Plagiat in der Musik. Allgemeine Musikzeitung XXXVI, 37.

Peiser, G., Die Musikästhetik. Allgemeine Musikzeitung XXXVI, 34/35.

Pind, Chr., Le plaisir musical. Les différentes formes. Monde Musical XXI, 15/16.

Polak, A. J., Die musikalischen Intervalle als spezifische Gefühlserreger auch in Bezug auf Tonarten und Akkorde. Neue Beiträge zur Lehre von den Tonempfindungen. Aus dem Nachlasse des Verfassers als Fragment herausgegeben. III, 223 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8 M.

Rabich, E., Der evangelische Kirchenmusikstil. 18 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne.

Rutz, Ottmar, Neues von den Temperamenten und ihrer Beziehung zu Musik und Dichtung. Der Türmer XI, 11.

Saavedra, Dario, Musikalische Kultur. Populäre Abhandlungen über Musik und ihre erzieherische Bedeutung. 155 S. 8°. Leipzig, Modernes Verlagsbureau. 2 M.

Schmidt, Leopold, Kunst und Technik. Signale für die musikalische Welt LXVII, 35.

Schmidt, Leopold, Über Kritik der Tonkunst. Kunstwart XXIII, 2.

Steinitzer, Max, Zur Hygiene des Musiklebens. Neue Rundschau XX, 6.

Steinitzer, Max, Zum Kapitel »Musikalische Reinkultur«. Allgemeine Musikzeitung XXXVI, 40.

Stephani, H., Das Erhabene, insonderheit in der Tonkunst, und das Problem der Form im Musikalisch-Schönen und -Erhabenen. 78 S. 8°. Leipzig, Siegel.

Storck, Karl, Stoff und Musikdrama. Allgemeine Musikzeitung XXXVI, 41.

Tann-Bergler, Ottokar, Musikschwachsinn. Neues Wiener Journal 11, IV.

Villani, C., Wagnerismo: vexata quaestio. 65 S. 8°. Napoli, Pierro.

Vinardi, A., Nel regno della musica; studi di storia, estetica e psicologia. 147 S. 8°. Torino, L. Chenna.

Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen. Herausgegeben von Erich Kloß. 1. und 2. Auflage. Je XXVII, 616 S. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 7 M., geb. in Leinwand 8 M., in Halbfranz 9 M.

Weingartner, Fel., Die Symphonie nach Beethoven. 3., vollständig umgearbeitete Auflage. III, 113 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2 M.

Wellesz, Egon, Renaissance und Barock. Ein kulturgeschichtlicher Beitrag zur Frage der Stilperioden. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft XI, 2.

Wetzel, Herm., Die ästhetische Vorherrschaft des auftaktigen Rhythmus. Musikalisches Wochenblatt XL, 18 f.

Bab, Jul., Der Schauspieler und sein Haus. 47 S. kl. 8°. Berlin, Österheld & Co. 0,75 M.

Bang, Herm., Die Dekadenz der Darstellungskunst. Nord und Süd XXXIII, 2.

Du Bois, Albert, De la vraie forme du poème scénique. Revue Bleue XLVII, 18.
Frisch, Ephraim, Theaterdekorationen (ill.). Kunst und Künstler VII, 7.
Gregory, Ferd., Vom Neuen in der Schauspielkunst. Kunstwart XXIII, 2.
Gsell, Paul, L'usine théatrale. I. Les sujets. La Revue XX, 17. — II. Les Marionettes. Ebenda XX, 19.
Kellermann, Bernh., Das Theater in Japan. Die neue Rundschau XX, 10.
Köster, Alb., Das Bild an der Wand. Eine Untersuchung über das Verhältnis zwischen Bühne und Drama. (Verhandlungen der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Philologisch-historische Klasse. 23. Bd., Nr. VIII.) 36 S. Lex. 8°. 1,40 M.
Konrad, Karl, Die deutschen Studenten und das Theater. Aus: »Burschenschaftliche Blätter«. (Burschenschaftliche Bücherei, herausgegeben von Hugo Böttger, IV. Bd.) 1. 76 S. 8°. Berlin, C. Heymann. 0,60 M.
Kotthaus, Karl, Das menschliche Gesicht als Spiegel des Körpers und der Seele. Physiognomische Betrachtungen. Mit 4 Originalzeichnungen. 31 S. gr. 8°. Leipzig, O. Wigand. 1 M.
Masson-Forestier, Le geste dans le théâtre de Racine. Revue Bleue XLVII, 13.
Petersen, G., Über antike und moderne Theaterbaukunst sowie über das Theaterwesen. 32 S. mit Abbildungen. 8°. Habelschwerdt, Franke.
Starke, Ottomar, Bühnenbildreform. Süddeutsche Monatshefte VI, 12.
Stellanus, George, Szenische Ausstattung. Kostüm und Requisiten. Die Grenzboten LXVIII, 44 und 46.
Utitz, Emil, Reform der Tanzkunst. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 23, S. 237.
de la Ville de Mirmont, H., Le théâtre gallo-romain. Revue Bleue XLVII, 17.
Wauer, William, Die Kunst im Theater. Bemerkungen und Gedanken. 58 S. 8°. Berlin, Priber & Lammers. 1,50 M.

4. Wortkunst.

Arens, Alfred, Moderne Lyrik. Ein Essay. 174 S. kl. 8°. Genthin, H. Diederichs Nachf. Geb. in Leinwand. 2,50 M.
Ashmun, M., A study of temperaments as illustrated in literature. American Journal of Psychology XIX, 4.
Bertaut, Jules, Le roman d'imagination. La Revue XX, 22.
Birt, Th., Eine römische Literaturgeschichte in fünf Vorträgen. 2. Auflage. VII, 207 S. kl. 8°. Marburg, N. G. Elwerts Verlag. 3 M., geb. 3,80 M.
Bleich, E., Volksmärchen und Kunstmärchen. Zur Geschichte des deutschen Kunstmärchens. Eckart IV, 3.
Bone, Karl, Πείρατα τέχνης. Über Lesen und Erklären von Dichtwerken. VI, 132 S. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. Kart. 2,40 M.
Bornstein, Paul, Friedrich Hebbel in seinen Beziehungen zur Musik und zu Musikern. Die Musik VIII, 23.
Brüggemann, Fritz, Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der deutschen Romantik. VI, 478 S. 8°. Jena, E. Diederichs. 8 M.
Charles-Brun, La mode féminine et la littérature. Revue Bleue XLVII, 23.
Faguet, Émile, Pour la rime. Revue Bleue XLVII, 19.
Faguet, Émile, La critique des critiques. Ebenda XLVII, 1.
Faguet, Émile, Les plagiats. La Revue XX, 19.
Fischer, Ottokar, Mimische Studien zu Heinrich von Kleist, Fortsetzung. Euphorion XVI, 3.

Flat, Paul, Les droits de la critique. Revue Bleue XLVII, 22.

Flat, Paul, Du plagiat et de la dignité littéraire. Ebenda XLVII, 14.

Franke, Wilh., Der Stil in den epischen Dichtungen Walter Scotts. VII, 128 S. gr. 8°. Berlin, Mayer & Müller. 3 M.

Friedrich, Wilh., Über die Ausbildung des ethischen und ästhetischen Urteils im Drama. Fortsetzung. Zeitschrift für Philosophie und Pädagogik XVII, 3 und 4.

Gerhard, C., Schiller in seinen Beziehungen zur Musik und zu Musikern. Allgemeine Musikzeitung XXXVI, 45.

v. Gleichen-Rußwurm, Alex., Schiller und die ästhetische Kultur. Kunstwart XXIII, 4.

Gorsemann, Ernst, Goethes Faust. Ein Vortrag über die Tragödie. (Gemeinverständliche Vorträge. — 1.) 46 S. 8°. Leipzig, Jägers Verlag. 0,60 M.

Grimm, Wilh., Die deutsche Sprachsilbe. 8 S. 8°. Schaffhausen, P. Meili. 0,60 M.

Haupt, Walt. C., Die poetische Form von Goethes Faust. Eine metrische Untersuchung. 81 S. gr. 8°. Leipzig, R. Haupt. 2,80 M.

Hoffmann, Karl, Zur Literatur- und Ideengeschichte. 12 Studien. VII, 167 S. gr. 8°. Dresden, C. Reißner. 3 M.

Horn, Kurt, Studien zum dichterischen Entwicklungsgange Dante Gabriel Rossettis. (Normannia. Germanisch-romanische Bücherei. Herausgegeben von Max Kaluza und Gustav Thurau. — 5.) VII, 143 S. Berlin, E. Felber. Subskriptionspreis 3 M., Einzelpreis 3,50 M.

House, Homer Clyde, A theory of the genetic basis of Appeal in literature. 77 S. Dissertation der Universität von Nebraska.

Kellen, Tony, Aus der Geschichte des Feuilletons. 72 S. kl. 8°. Essen, Fredebeul & Koenen. 0,60 M.

Kobilinski, Max v., Alter und neuer Versrhythmus. IV, 87 S. gr. 8°. Leipzig-Gohlis, B. Volger. 2 M.

Kralik, Richard v., Die katholische Literaturbewegung der Gegenwart. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte. 7., abermals vermehrte Auflage. XIX, 140 S. 8°. Regensburg, J. Habbel. 1,50 M.

Lufft, Dr. Hermann, Die Weltanschauung des Hamlet. 73 S. 8°. Leipzig, Xenien-Verlag. 1,20 M.

Manacorda, Giuseppe, Lingua; stile; principii di estetica. XIV, 403 S. 1908. Cremona, Fezzi.

Matthews, Brander, The gateways of literature. The North American Review CXC, 5.

Maury, Lucien, L'art de la prose. Revue Bleue XLVII, 3.

Mercier, P. C., La littérature de la réclame. Ebenda XLVII, 6 und 7.

Pineau, Léon, L'évolution du roman en Allemagne au dix-neuvième siècle. XII, 328 S. 16°. Paris, Hachette.

Rath, Willi, Von der Spannung. Kunstwart XXIII, 3.

Rausch, Georg, Goethe und die deutsche Sprache. Gekrönte Preisschrift des allgemeinen deutschen Sprachvereins. IV, 268 S. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. Geb. 3,60 M.

Reimarus Secundus, Geschichte der Salome von Cato bis Oskar Wilde, gemeinverständlich dargestellt. III. (Schluß-)Tl.: Herodias von Matthaeus bis Wilde. IV, 193 und IV S. gr. 8°. Leipzig, O. Wigand. 3 M.

Retinger, J. H., Le conte fantastique dans le romantisme français. 147 S. 16°. Paris, Grasset. 2 fr.

Rüttenauer, Benno, Der Liebesbrief. Neue Rundschau XX, 2.

Rutz, Ottmar, Das Musikalische im gesprochenen Wort. Die Musik VIII, 24.

Sadée, Leopold, Schiller als Realist. Eine literarisch-psychologische Studie. XI, 190 S. gr. 8°. Leipzig, Asch, C. Schneider. 2,50 M., geb. 3,20 M.

Schaeffer, Karl, Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in E. T. A. Hoffmanns literarischem Schaffen. (Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, herausgegeben von Ernst Elster. — 18.) VIII, 239 S. gr. 8°. Marburg, N. G. Elwerts Verlag. 6 M.

Schellenberg, Ernst Ludwig, Gedanken über Lyrik. Ein Brief. 36 S. 8°. Leipzig, Xenien-Verlag. 2 M.

Schrötter, Erich v., Österreicher. Literarische Essays. III, 124 S. 8°. Wien, K. Gräser & Co. Geb. 2 M.

Silbermann, Adalbert, Henrik Ibsen. Eine Skizze seines Lebens und seiner Werke. Separatabdruck der Einleitung zu »Henrik Ibsens Werke. Meisterdramen«. 56 S. 8°. Berlin, A. Weichert. 1 M.

Simon, Philipp, Die Entstehungsgeschichte von Schillers Gedicht »Die Künstler«. Preußische Jahrbücher CXXXVIII, 2.

Steinweg, Karl, Racine. Kompositionsstudien zu seinen Tragödien. Ein zweiter Beitrag zur Geschichte des französischen Dramas. XI, 315 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer. 8 M.

Trebs, E., Die Harmonie der Vokale. Archiv für die gesamte Psychologie XIV, 3 und 4.

Wilde, Oskar, Ästhetisches und Polemisches. (Deutsch von Max Meyerfeld.) 178 S. 8°. Berlin, S. Fischer. 3 M., geb. 4 M.

Winter, F., Parallelerscheinungen in der griechischen Dichtkunst und bildenden Kunst. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur XII, 23, 10.

Wohlrab, Martin, Ästhetische Erklärung klassischer Dramen. 8. Bd. Shakespeares König Lear. 83 S. 8°. Dresden, L. Ehlermann. 1,50 M., geb. 2 M.

Ziehen, Julius, Kunstgeschichtliches Anschauungsmaterial zu Homers Ilias und Odyssee. Zusammengestellt und erläutert. VI, 50 S. mit 55 Abbildungen. Lex. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing. 1,60 M.

5. Raumkunst.

Bie, Oskar, Das Fest der Elemente. (Die Kunst. Herausgegeben von Richard Muther.) Mit 12 Tafeln. IV, 69 S. kl. 8°. Berlin, Marquardt & Co. Kart. 1,50 M., geb. in Leder 3 M.

Breuer, Robert, Stilbrevier. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 24, S. 37.

Doehlemann, Karl, Grundprobleme der bildenden Kunst. Münchner Neueste Nachrichten vom 31. XII. 1908.

Le falsificazioni nelle opere d'arte. La Civilta Cattolica LX, Quaderno 1427.

Gizewski, Paul, Bildende Kunst und Literatur. Ein Hilfsbuch für die Behandlung der bildenden Kunst im Anschlusse an die deutsche Literaturgeschichte. VIII, 124 S. mit 155 Abbildungen. Lex. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing. Geb. in Leinwand 3 M.

Hogarth, W., Analysis of beauty. Mit Gravüren. 8°. Pittsfield (Mass.), Silver Lotus.

Kuhn, Albert, Moderne Kunst- und Stilfragen. 94 S. mit 76 Abbildungen. Lex. 8°. Einsiedeln, Verlagsanstalt Benziger & Co. 3,80 M.

Lang-Danoli, H., Von der Freude und vom Material. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 24, S. 201.

The limitations of Egyptian art. The Edinburgh Review CCX, 430.
Otto, Karl Heinr., Imitation und Surrogat. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 24, S. 239.
Péladan, Les idées et les formes. Antiquité orientale. 379 S. 16°. Paris, Société du »Mercure de France«.
Poppelreuter, Jos., Echtheitsfragen. Kunst und Künstler VIII, 3.
Schur, Ernst, Führer durch die Kunstgeschichte. (Nach der Arbeit. — 1.) 8°. 151 S. mit 10 Tafeln. Berlin, Morgen-Verlag. 1,85 M.
Utitz, Emil, Tote und lebendige Schönheit. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 24, S. 53.
Volbehr, Theodor, Die Zukunft der deutschen Museen. (Kunst und Kultur. Einzelarbeiten zur Einführung in das Verständnis unserer Zeit. Herausgegeben von W. v. Öttingen. — 5.) 80 S. kl. 8°. Stuttgart, Strecker & Schröder. Kart. 1,60 M.

Brinkmann, A. E., Krumme und gerade Straßen. Raumkunst 6.
Burger, Fritz, Die Villen des Andrea Palladio. 152 S. mit 48 Tafeln. gr. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 12 M.
Bürkner, Richard, Altar und Kanzel. Geschichte des Gotteshauses. 1.—5. Tausend. (Religionsgeschichtliche Volksbücher für die deutsche christliche Gegenwart. Herausgegeben von Friedrich Michael Schiele. III. Reihe. Allgemeine Religionsgeschichte. Religionsvergleichung. — 11.) 48 S. 8°. Tübingen, J. C. B. Mohr. 0,50 M.
Geßner, Alb., Das deutsche Miethaus. Ein Beitrag zur Städtekultur. Mit 220 Abbildungen, Grundrissen und Bebauungsplänen. VII, 146 S. Lex. 8°. München, F. Bruckmann. Geb. in Leinwand 8 M.
Gosset, De l'esthétique du temple grec et des cathédrales. 23 S. mit Abbildungen. 8°. Reims, Monce.
Gurlitt, Cornelius, Das Freilegen und Umbauen alter Kirchen. Mit Benutzung einer Rede vom 9. Tag für Denkmalpflege, Lübeck, 24. und 25. IX. 1908, mit 3 Abbildungen. (Flugschrift 52 und 53 des Dürer-Bundes zur ästhetischen Kultur.) 26 S. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 0,20 M.
Heath, S., The romance of symbolism and its relation to church ornaments and architecture. Mit Abbildungen. 254 S. 4°. London, Griffiths.
Hecker, Hermann, Die Wohnungsfrage und das Problem architektonischen Gestaltens. Eine ästhetisch-wirtschaftliche Studie. VI, 259 S. Lex. 8°. Aachen, M. Jacobi's Nachflg. 4 M.
Holborn, The architectures of european religions. London, T. and T. Clark. 6 sh.
Jaumann, Anton, Die Wohnhauskirche in Wilmersdorf (ill.). Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 17, S. 484.
Klopfer, Paul, Biedermeiers Herkunft und Hingang. Eine bauästhetische Betrachtung (ill.). Westermanns Monatshefte, Mai.
Das Hamburger Kontorhaus. Herausgegeben vom Architekten- und Ingenieur-Verein zu Hamburg. 42 Tafeln, davon 2 in Farbendruck mit erläuterndem Text. 12 S. mit Abbildungen. 38 × 27 cm. Hamburg, Boysen & Maasch. In Leinwandmappe 25 M.
Laske, F., Der ostasiatische Einfluß auf die Baukunst des Abendlandes, vornehmlich Deutschlands, im 18. Jahrhundert. IV, 116 S. mit 19 Figuren und 1 Plan. 8°. Berlin, W. Ernst & Sohn.
Magne, E., L'esthétique des villes. 352 S. 16°. Paris, Société du »Mercure de France«.

den Komplex der Erscheinungen, ohne sie auf ihre verschiedenen Wirkungskomponenten hin zu analysieren. Er gelangt deshalb nicht selten zu Teilwahrheiten, die unter diesen individuellen Bedingungen sich als richtig bewähren können, unter jenen wieder nicht. Dazu gehört seine Theorie von der absoluten Geschlossenheit der Platzwand, wodurch, wie Brinckmann dargetan hat, jede Wirkung für das weitere Stadtganze unmöglich gemacht wird. Eine ebenso individuell durchaus bedingte Teilwahrheit ist der Satz von dem Freihalten der Platzmitte. Hauptsächlich aber verfehlt erscheint dem reineren architektonischen Gefühl die Tendenz der »malerischen Bildwirkung« im Städtebau, der Vorzug von engen, krummen Straßen und des asymmetrischen Prinzips der Gruppierung der Gotik. Diese Art des Städtebaus mag dem Mittelalter konform gewesen sein, unser Raumsinn ist von viel großzügigerer Gesinnung: »Die gerade Linie und der rechte Winkel bleiben die vornehmsten Elemente der Architektur und auch die gerade breite Straße wie der regelmäßige Architekturplatz werden ihren Wert im Städtebau behalten. Sie bilden Kern und Rückgrat der Stadt, die monumentalste Gestaltung des Raumes. Der Gegensatz zwischen solchen Straßen und den unregelmäßigen Quartieren gibt einer Stadt erst Gliederung, Steigerung, Rhythmus,« schreibt Brinckmann.

Es ist zu wünschen, daß neben dem »klassischen« Buch über den Städtebau Camillo Sittes auch die in höherem Grade architektonische Schrift von Brinckmann als die notwendige Ergänzung eine möglichst weite Verbreitung findet.

Straßburg i. E.

Fritz Hoeber.

Ernst Weber, Die Technik des Wandtafelzeichnens. Mit 6 Illustrationen im Text und 40 Tafeln. Leipzig und Berlin 1909, B. G. Teubner. VIII u. 56 S. 6 M.

Verfasser, ein Lehrer in München, hat das vorliegende Werk aus Liebe zur Natur und zur Jugend geschrieben. Während heute vielfach die manuelle Tätigkeit überschätzt wird, möchte Weber die Schüler mehr zu lebensvollem Erfassen angeleitet sehen, indem ihnen nicht fertige Forschungsergebnisse, sondern mehr Rohprodukte, die zur Selbsttätigkeit anregen, geboten werden. Er versteht darunter: Leben, das zu lebendigem Fühlen und Streben, zum Mitleben anreizt. Da sich jedoch Wirklichkeitserlebnisse in der Schule nur in äußerst seltenen Fällen unterrichtlich verwerten lassen, so kommt für den Lehrer mehr die Welt des Scheins in Betracht. Der Lehrer muß Künstler sein; er muß es verstehen, seinen Schülern räumlich und zeitlich entfernte Dinge zum Erlebnis werden zu lassen, natürlich mit geschickter Verwertung der eigenen Erfahrungen der Schüler. Am leichtesten gelingt dies durch das Ausdrucksmittel der bildlichen Darstellung, da sie die jugendliche Aufmerksamkeit am leichtesten zu fesseln vermag.

Mehr als Fertiges reizt Werdendes. Daher zeige man den Kindern nicht Wandbilder, die mit Stoff überfüllt sind, man lasse einfache, klare Bildchen vor den Augen der Schüler entstehen. Da in den Schulen aller Kulturstaaten schwarze Wandtafeln sind, so zeichne man auf diesen mit weißer oder gar bunter Kreide.

Die Wandtafeln mit ihrem schieferfarbigen Grunde ergeben jedoch bei Benutzung der weißen Kreide Bilder, die gleichsam Negative von Bleistiftzeichnungen auf weißem Papier sind. Bei bloßen Umrißzeichnungen stört das nicht sonderlich; denn der schwarze Kontur ist ebensosehr Abstraktion wie der weiße. Will man jedoch plastische, schattierte Bilder liefern, dann darf man nicht mit der Kreide schattieren, sondern muß Lichter aufsetzen. Und damit ist der Grundzug einer Technik des Wandtafelzeichnens gegeben. Als verschiedene Darstellungsweisen

unterscheidet Weber: 1. die reine Kreidetechnik, 2. die trockene Wischtechnik, 3. die feuchte Wischtechnik, 4. die Technik mit aufgeklebtem Papier, und 5. die Technik mit angeheftetem Papier.

Von diesen Techniken kann hier nur das Wichtigste mitgeteilt werden. Die prismatischen Kreidestücke sollen nicht etwa angespitzt werden. Dünne Striche entstehen durch Benutzung einer der acht Ecken; durch Eckenabnützung und durch das Ziehen von dicken Strichen bilden sich von selbst neue, scharfe Ecken. Weiße und farbige Flächen lassen sich am schnellsten erzielen, wenn man mit den langen Kanten des Kreideprismas zeichnet. Durch Wischen mit dem Finger oder einem trocknen Schwamm entstehen dann Flächen, die sich leicht abtönen lassen. Mit einem nassen Schwamm gelingt es, die dunkle Farbe der Wandtafel an einigen Stellen als tiefe Schatten hervortreten zu lassen.

Bei geschickter Handhabung dieser Hilfsmittel lassen sich nun auf der Wandtafel in kurzer Zeit für alle Schüler gut erkennbare Zeichnungen liefern. Sobald ein Lehrer empfindet, daß sich eine Sache mittels der Lautsprache nicht mit solcher Deutlichkeit und Verständlichkeit erläutern läßt, dann soll er zur Kreide greifen, und er wird durch ein in jedem Punkte logisch verständliches Bild, durch ein wissenschaftliches Schema ein besseres Verständnis erzielen.

Es könnte aber auch ein anderes Motiv zum Zeichnen anregen, wenn nämlich der Lehrer seine Schüler etwas sehen, etwas fühlen und schauen lassen will, was er ihnen in Wirklichkeit nicht in dieser Art vorführen kann. Bei dieser Art der Darstellung kommt es nicht auf irgend welche logische Erfaßbarkeit an, sondern lediglich auf die Bildhaftigkeit des Ausdrucks; Form und Farbe, Licht und Schatten, die im wissenschaftlichen Schema vernachlässigt werden, sind bei solcher künstlerischen Skizze wesentlich. Künstlerische Bilder verdanken ihre Entstehung allein der Freude an der Erscheinung.

Derartige Bilder, die vielfach in ihrem Charakter an die bekannten Künstlersteindrucke erinnern, bilden das Eigenartige dieses Tafelwerkes. Sie sind nach Aussage des Verfassers aus einer zehnjährigen Unterrichtstätigkeit hervorgegangen, und jedes der Gemälde hat in irgend einer Unterrichtsstunde einmal an der Wandtafel gestanden und ist dort vor den Augen der Schüler durch die Hand des Lehrers entworfen worden.

Dies wären etwa die leitenden Gesichtspunkte und die Ziele des Verfassers. Literatur scheint er nicht benutzt zu haben; nur zwei Publikationen erwähnt er, die zwar Vorlagen für Wandtafelbilder enthalten, jedoch eine »Kreidetechnik« noch nicht kennen. In seinen Schuljahren — an Volks-, Mittel- und Hochschulen — lernte er keinen einzigen Lehrer kennen, der im Skizzieren an der Wandtafel auch nur elementare Fertigkeiten besessen hätte. Erst in München fand er in der pädagogischen Welt Leute, die ein Interesse an bildlicher Gestaltung in der Schule bekundeten. Der in diesen Worten liegende schwere Vorwurf der Rückständigkeit, den der Verfasser dem gesamten Schulwesen macht, muß jeden, der die Geschichte der »künstlerischen Erziehung« und der Methodik des naturkundlichen Unterrichtes in Deutschland kennt, eigenartig berühren.

Wer etwa vor zwei Dezennien auf den Hochschulen Dozenten, wie die Anatomen Stöhr und Waldeyer, den Geographen Ferdinand von Richthofen oder den Zoologen Robert Hartmann kennen gelernt hat, wie sie während ihres Vortrags mit bunten Kreiden zeichneten, der weiß, daß in diesen Kreisen eine Wandtafeltechnik bekannt war. Und eine so schöne Kunst dürfte unter den Tausenden Schülern solcher Universitätslehrer manchen Verehrer und Nachahmer gefunden haben. Die Vorlagenwerke für schematisches Zeichnen an der Wandtafel und die

zahlreichen Schulbücher mit ihren schwarzen und bunten Abbildungen enthalten ja allerdings keine Anleitung darüber, wie man schattiert und Lichter aufsetzt, doch werden diese trotzdem bisher vielen Lehrern genügt haben. Die Benutzung der mit Kreide bedeckten Wandtafel zum Entwurf stimmungsvoller Stilleben und Landschaften lehrte schon 1898 Fritz Koch in einem reich illustrierten englischen Büchlein, aus dem seinerzeit verschiedene deutsche pädagogische Zeitschriften Auszüge und Illustrationen brachten [1]). Ferner gab A. Eppler-Krefeld um das Jahr 1903 eine Reihe von sechs Heften mit bunten Tafeln über die Technik des Wandtafelzeichnens heraus (Verlag J. Zwißler, Wolfenbüttel). Materialien für landschaftliche Skizzen an der Wandtafel aus allen Weltteilen stellte Franz Roesler-Leipzig in einem besonderen Bande seines »Schnellzeichners« (Leipzig 1906, Verlag A. Hahn) zusammen.

Nun zu den Tafeln selbst! Beim Durchmustern fallen jedem die eigenartigen, geschickt komponierten und farbenprächtigen Stimmungsbilder auf. Auf sie legt der Verfasser am meisten Wert, sie haben die Aufmerksamkeit und Kritik zahlreicher Lehrer auf sich gelenkt, und ihretwegen verlieren viele von vornherein den Mut, sich in das Werk zu vertiefen. Leider — denn es existiert bisher kein Werk, das in gleicher Gründlichkeit das Material zusammengestellt hat und zur Vertiefung lockt. Doch hat es sich Weber selbst zuzuschreiben, wenn er trotz seiner ausführlichen Erläuterungen und Anleitungen nicht sofort Schüler findet.

Er, der schon in seiner Kindheit »eine unbezwingliche Lust zu bildlicher Gestaltung« besessen hat und es in seinem Lehrerberuf zu einer seltenen Fertigkeit gebracht hat, kann sich offenbar nicht hineindenken, wie schwer es einem Lehrer von heute ist, plötzlich Gedächtniszeichnen mit einem so eigenartigen Material, wie Wandtafel und Kreide nun einmal sind, zu erlernen. Der Zeichenunterricht, wie er noch vor einigen Jahren auf allen Schulen betrieben wurde, lieferte wohl tüchtige Zeichner, doch tat er nichts für die Entwicklung des Formengedächtnisses und des Flächensehens. Wissenschaftliche Schemata, wie Blütendurchschnitte, geologische Profile, typische Baumformen, ja selbst Konturzeichnungen von Säugetieren kann jeder bei gutem Willen durch wiederholtes Abzeichnen sich einprägen und dann im Unterricht verwerten. Dafür gibt es ja heute Vorlagensammlungen — ich nenne nur die Namen Fröbel, Eyth, van Dyck, Kull, Wehrenfennig, Billeter, Seinig, Probst und Roesler — und zahlreiche, des Zeichnens unkundige Lehrer und Erzieher beiderlei Geschlechts sind stolz darauf, mit Hilfe eines dieser von bekannten geometrischen Grundformen ausgehenden Anleitungswerke sich eine gewisse Formenkenntnis für ein Zeichnen aus dem Gedächtnis erworben zu haben. Weber verwirft derartige Anleitungen und gibt den hilfesuchenden Anfängern den Rat: »der rechte Zeichner läßt seine Naturformen nicht aus geometrischen Grundformen entstehen, sondern er abstrahiert zur rascheren Orientierung und leichteren Gestaltung geometrischer Grundformen aus ungeometrischen, d. h. aus natürlichen Formen.« Für den ersten Zeichenunterricht der Kinder hat Weber bis zu einem gewissen Grade recht; wenn er Erwachsenen, die keine ausgeprägte künstlerische Fähigkeit besitzen, die Fähigkeit Formen zu behalten und sie zu reproduzieren anerziehen will, muß er einen anderen Weg einschlagen. Da hätte der Verfasser

[1]) *Blackboard Drawing for teachers, by* Fritz Koch. *For sale by School Education Co. Minneapolis, Minnesota, 26 Washington Avenue S.* 1898. *12 Lessons.* 1 M. — Referate darüber: Zeitschr. für Pädagogische Psychologie und Pathologie II. Jahrg., 3. Heft (Berlin 1900, Verlag Walther); Zeitschr. Kindergarten, Bewahranstalt und Elementarklasse, 39. Jahrg., S. 194 (Berlin 1898).

besser getan, irgend ein wichtiges Objekt, z. B. ein Pferd vorzuführen, zunächst in einfachsten Strichzeichnungen, aus denen sich eine Reihe immer komplizierterer wissenschaftlicher Schemata entwickelt; und diese Reihe muß übergehen in die künstlerischen Skizzen. Dabei bin ich bei dem Kernpunkt meines Vorwurfes angelangt: Weber macht unnötigerweise eine scharfe Scheidung zwischen wissenschaftlichen und künstlerischen Wandtafelbildern, und dadurch schreckt er alle die ab, die nicht, wie der Verfasser, die Fähigkeit haben »gestalten zu können, was sie einst mit den Augen der Seele sahen und schauten«.

Noch ein weiterer Punkt! Weber benutzt eine schwarze Wandtafel, weil sie in den Schulen fast aller Kulturstaaten anzutreffen ist. Er findet sich in das Unabänderliche und zeichnet Landschaften mit schwarzem Himmel, für dunkle Tiere braucht er einen weißen Kontur, obgleich »solche Glasmalertechnik unkünstlerisch wirkt«, und in der Erde kriechen weiße Füchse und weiße Maulwürfe. Eine Kreidezeichnung, die nur noch stellenweise die dunkle Wandtafel durchblicken läßt, gehört überhaupt nicht auf die Wandtafel. Sie muß eben auf hellem Grunde ausgeführt werden. Es gibt heute schon helle Wandtafeln aus Glas, Aluminium oder organischen Kunststoffen. Wer keine solche Tafel hat, wohl aber Gestaltungskraft und bunte Kreiden besitzt, der zeichne lieber, wie der Verfasser an einer Stelle auch andeutet, auf billigem, rauhem, hellem Papier, das er vor der Stunde irgendwo aufspannt. Dann wird er sich gerade in den Unterklassen die Arbeit sehr erleichtern und wird vor allem nicht erst Anlaß zu zahllosen Mißverständnissen geben, die bei den des Zeichnens noch unkundigen Zehnjährigen in der Naturbeschreibung vielfach durch den schwarzen Grund der Tafel veranlaßt werden.

Abgesehen von den angedeuteten Mängeln bietet das Werk so viel Anregendes, daß man ihm weiteste Verbreitung wünschen kann. Es gibt eine äußerst geschickte und bequem zu handhabende Zusammenfassung des auf diesem Gebiet Erreichten. Und wenn es auch nur wenige so weit bringen, daß sie während ihres Unterrichtes farbenprächtige Anschauungsbilder entstehen lassen oder während einer formvollendeten Naturschilderung eine damit übereinstimmende Farbenskizze entwerfen können — ein gewisses Maß von technischem Können kann sich mit Hilfe dieser Anleitung jeder Lehrer erwerben. Für die Schule wird auch dieses schon ein Gewinn sein.

Groß-Lichterfelde. Karl Pappenheim.

Chr. Ranck, Geschichte der Gartenkunst. Mit 41 Abbildungen im Text. (Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. 274. Bändchen.) Leipzig, B. G. Teubner, 1909. Kl. 8°. 100 S.

Der Inhalt sei zunächst kurz im Auszug mitgeteilt. In seiner ursprünglichen Form bildet der Garten eine Gemeinschaft mit dem Hause. Eine eigentliche Gartenkunst beginnt in dem Augenblick, wo der Garten nicht mehr bloß dem Nutzen, sondern auch der Erholung zu dienen hat, wo man dazu übergeht, ihn aufzuteilen und durch Wege mit dem Hause zu verbinden. Die älteste Art der Aufteilung war die geometrische. Im Mittelalter, bei den Völkern des Abendlandes, war das Ursprüngliche der Nutzgarten, und es bedurfte einer langen Entwicklung, bis die Freude an der Pflanze als solcher sich geltend machte. Das geometrische Prinzip führte im 18. Jahrhundert zu einer Ausartung in der Sucht, durch Beschneiden der Bäume und Sträucher Architekturteile oder menschliche und tierische Gestalten nachzuahmen. Die Reaktion führte unter dem Einfluß des chinesischen Gartens, von England ausgehend, zur Betätigung des Landschaftsprinzips. Hierbei ging man darauf aus, die Mitwirkung der Kunst sorgfältig zu verbergen. Auch dieses Prinzip,

das für große Flächen hervorragend geeignet ist, führte wiederum zur Unnatur, sobald es auf den kleinen Hausgarten übertragen wurde, den wir noch heute bisweilen in der bekannten gräßlichen Weise auf winziger Fläche Naturnachahmung treiben sehen. Die Lehren der Geschichte suchen wir heute in der Praxis zu verwerten, und zwar befolgen wir bei dem mit dem Hause in Verbindung stehenden Garten das geometrische Prinzip unter Vermeidung der aus der Geschichte bekannten Ausartungen, in weiterer Umgebung des Hauses für große Anlagen das Landschaftsprinzip unter Vermeidung der Torheiten des romantisch-sentimentalen Gartens, aber mit der Einschränkung, daß in wenig abwechslungsreichen Gegenden von der bloßen Darbietung der idealisierten Landschaft abgesehen, vielmehr die Architektur zu Hilfe gerufen wird. Für alle Einzelheiten, die durch die Abbildungen zweckmäßig und anmutig erläutert werden, genügt es an dieser Stelle, auf das Buch selbst zu verweisen.

Die Arbeit bietet indes so reichliches und dankenswertes Material zu allgemeineren kunstwissenschaftlichen Betrachtungen, daß ich sie am besten zu würdigen glaube, indem ich eine Frage herausgreife, um sie mit kurzen Hinweisen auf entsprechende Ausführungen des Verfassers etwas näher zu beleuchten, und zwar die Frage, welche Stellung der Gartenkunst im System der Künste anzuweisen ist, oder ob man überhaupt von einer Gartenkunst als einer selbständigen Kunstart sprechen kann. Nach der Einleitung »ist unter Gartenkunst nicht die Arbeit des Gärtners zu verstehen, der Blumen, Sträucher und Bäume zieht und pflanzt, sondern diejenige unter den bildenden Künsten ist gemeint, die den Garten als Ganzes genommen nach bestimmten künstlerischen Grundsätzen, nach ästhetischen Gesetzen formt. Nicht von dem Material wird die Rede sein, aus dem der Garten besteht, oder doch nur nebenbei, sondern von den wechselnden Formen, die der Gartenkünstler mit Hilfe des Materials bildete, und von den wechselnden Gesetzen, nach denen er sich in den verschiedenen Ländern und im Wechsel des Geschmackes richtete«. Wenn ich nun davon ausgehe, daß mir die allgemeine Formulierung in diesem Punkte nicht ganz korrekt oder nicht klar genug zu sein scheint, so möchte ich hinzufügen, daß der Wert des Ganzen als einer im wesentlichen geschichtlichen Darstellung dadurch nicht herabgesetzt werden kann, möchte vielmehr als Schlußwort gleich vorwegnehmen, daß ich durch diese kleine Verschiebung der Basis der Erörterung dem Leser dieser Zeitschrift nur vor Augen führen will, unter welchen Gesichtspunkten etwa die Lektüre des Buches ihm einen größeren Ertrag liefern kann, als es nach dem bloßen Titel den Anschein haben könnte.

Betrachten wir eine Gartenanlage wie die von Professor Läuger in der Gartenbauausstellung in Mannheim 1907 (Abb. S. 93), so sehen wir hier ein sehr kompliziertes Produkt künstlerischer Tätigkeit vor uns. Ist dieser Garten nun wirklich das Produkt einer besonderen Gartenkunst, und kann man hier überhaupt von einer Gartenkunst im strengen Sinne sprechen? Alle die Wege und Plätze mit ihrem verschiedenartig gemusterten und wahrscheinlich auch gefärbten Pflaster, die Bänke, die Mauern und Gitter, die Pfeiler und Stufen, die Hallen und Lauben, das Becken mit der Quelle, das alles sind doch Werke der Raumkunst und im engeren Sinne der Architektur, die hier unter freiem Himmel ihre Reize entfaltet hat, und wie uns die anderen Beispiele des Buches lehren, gehören dahin die Terrassen, Kaskaden, Springbrunnen, Tempel, Grabdenkmäler, Urnen, Sonnenuhren und was alles dem Charakter der Zeit und des Landes entsprechend im geschichtlichen Verlauf der Dinge als zum Garten gehörig erachtet worden ist. Was würde nun übrig bleiben? Das Pflanzenmaterial, das im großen und ganzen hingenommen werden muß, wie die Natur es bietet. Damit kommen wir zu einem weiteren Moment: der Abhängig-

keit von dem natürlichen Material, und in einem besonderen und weiteren Sinne von der natürlichen Beschaffenheit des Landes überhaupt, die unter anderem verdeutlicht wird an dem Gegensatz zwischen den terrassenförmigen Villengärten im gebirgigen Italien und den englischen Parks, die dem Wiesencharakter des englischen Landes entsprechen. So läßt ferner das sonnige Italien den Reichtum an Wasserkünsten, der zeitweise überhandnimmt, gerechtfertigt oder mindestens erklärlich erscheinen, während in dem wasser- und niederschlagreichen England davon naturgemäß nicht viel zu spüren ist. Nun ist ja auch der Künstler im eigentlichen Sinne an die Besonderheiten seines Materials gebunden, aber doch in anderer Weise, und es ist ersichtlich, daß dieser innige Zusammenhang mit der äußeren Natur der sogenannten Gartenkunst eine ganz besondere Stellung anweist. Es wäre also wohl nur noch zu fragen, indem wir von dem Zwang der natürlichen Gegebenheiten einmal abzusehen versuchen, ob im einzelnen auf dem Gebiete des Gartenbaus eine Betätigung möglich ist, die der des freien künstlerischen Schaffens analog sein könnte. Als Antwort ergibt sich, soviel ich sehe, daß der Mensch durch Auswahl und Anordnung die Gebilde der Natur für seine Zwecke umgestaltet. Für die Auswahl ist zunächst Bodenbeschaffenheit und Klima maßgebend. Daß es aber, um aus dem nach Berücksichtigung dieser beiden Faktoren zu Gebote stehenden Material im einzelnen Falle die Unterauswahl nach rein ästhetischen Gesichtspunkten zu treffen, keines Künstlers bedarf, sondern höchstens eines Menschen mit gutem Geschmack, das braucht hier wohl nicht näher erörtert zu werden. Für die Anordnung ist maßgebend die Gesamtanlage, die beim Haus- oder Villengarten eine Erweiterung oder Verlängerung des Hauses in die Natur hinein darstellt, die also im wesentlichen architektonisch ist. Beim Park oder Landschaftsgarten wäre neben Auswahl und Anordnung und als ihre Ergänzung noch das vom Verfasser mehrfach erwähnte Prinzip des Charakteristischen von Bedeutung, wie der Verfasser auch als Leitsatz für die zukünftige Entwicklung akzeptiert, daß der Park, wo er als Landschaft behandelt werde, den Charakter der Gegend zu tragen habe, in der er angelegt werde, und daß so wenig wie möglich künstlich hinzugetan oder daran umgestaltet werde (S. 96). Damit dürfte also auch die Beantwortung der letzteren Frage negativ ausgefallen sein.

Immerhin wäre aber danach zuzugeben, daß die ästhetischen Wirkungen der Kunstgärtnerei denen am nächsten kommen, die von den Gebilden der Raumkunst ausgehen, — aber in um so höherem Grade, zu je einfacheren und von der äußeren Natur unabhängigeren Gebilden wir hinabsteigen, entsprechend der Stufenfolge, die von den monumentalsten und kompliziertesten Werken der Architektur zu den intimsten Erzeugnissen der Ornamentik führt. Betrachten wir auf S. 48 das Muster eines französischen Gartenteppichs. Die Abbildung gibt uns ja nicht das Parterre als solches, sondern nur das Muster, und dieses ist in der Tat das Wesentliche daran. Solche Ornamente lassen sich auch in ganz anderen Materialien ausführen, man könnte ja auch an die »Kunst« des Zuckerbäckers denken, und besonders nahe läge es vielleicht in diesem Zusammenhange, sich ein solches Muster als Mosaikpflaster ausgeführt zu denken. Sehr bezeichnend ist nun, daß sich das Ornament unter Umständen gegen die Ausführung in Pflanzenmaterial sträubt: die erwähnte Abbildung soll uns nämlich als Beispiel dienen für eine Zeichnung, die in ihren Einzelheiten so fein und zierlich ist, daß man sich nicht auf Blumen als Material beschränken konnte, sondern Rasen und geschnittenen Buchs verwendete und die Zwischenräume zwischen den einzelnen Figuren mit gefärbtem Sand, mit Ziegelmehl oder Kohlenstaub ausfüllte. Wenn es sich hier auch um eine Entartungserscheinung handelt, so ist sie doch gerade als Extrem für die Theorie besonders

lehrreich. Aber auch wie das Verhalten der Praxis den verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten gegenüber in Zukunft zu denken ist, wird am Schluß meines Erachtens ganz folgerichtig dargestellt. Es wird dort von dem heilsamen Einfluß des neuen englischen Gartens auf unseren heimischen Gartenbau gesprochen und berichtet, daß der neue englische Garten uns gezeigt habe, »wie die von Terrassen und Hecken gebildete feste Raumform des Gartens mit einem reichen Blumenflor ausgefüllt wurde, der ... sich frei innerhalb der ihm angewiesenen einfach gezeichneten Beete entfalten durfte. In dieser reichen Blumen- und Pflanzenentfaltung erkannte man den Unterschied zwischen diesem neuen Garten und dem älteren, namentlich dem französischer Art, dem die Pflanze nur Mittel zu einem architektonischen Zwecke gewesen war« (S. 92). Das würde also heißen, daß sich der Versuch einer Vermählung der Gartengestaltung mit der Raumkunst als eine Verirrung erwiesen hat; sobald der Garten zu dem wird, was er sein soll, bleibt als Betätigung des Raumkünstlers in diesem Falle nur die Umgrenzung mit Hilfe von Hecken und Terrassen.

Wir sehen also: mit je größerem Rechte wir bei allen Erscheinungen, die das kleine Buch des Verfassers uns in geschichtlicher Darstellung vor Augen führt, von Kunst sprechen können, mit um so geringerem von Gartenkunst. Die Eigenart des Materials aller Gartengestaltung ist zu mächtig, als daß sie einem Schaffenden erlaubte, eine Idee restlos auszudrücken. Zwischen der unberührten und der vergewaltigten Natur liegen unzählige Möglichkeiten, unter denen der Gärtner die schwere Wahl hat, um unter der Anleitung und in Übereinstimmung mit den Intentionen des Architekten nicht bloß ästhetische, sondern auch alle möglichen praktischen, hygienischen, botanischen, gastronomischen und Luxusbedürfnisse und -neigungen befriedigen zu helfen: vielleicht eines der anziehendsten von allen mit seiner wirtschaftlichen Existenz zusammenhängenden Gebieten, auf denen der Mensch — je nach der Epoche der Kulturgeschichte, der er angehört, auf ganz verschiedene bestimmte Arten, die wir ihren Stil nennen — zwischen den Ideen des Schönen und des Zweckmäßigen immer neue Verbrüderung stiftet. Den Meister in diesem Berufe können wir »Gartenkünstler« nennen, wenn wir uns bewußt bleiben, daß wir mit dem Worte »Künstler« dann dem populären Sprachgebrauch folgen, dasselbe Wort aber unter wissenschaftlichem Gesichtspunkt in veraltetem Sinne anwenden. Wer aber von »Gartenkunst« sprechen will, sollte immer bedenken, daß diese »Kunst« keine selbständigen Raumformen bietet, die an sich genossen werden könnten, unter Abstraktion von Sonne und Luft; ihre Gebilde verleugnen nie ihren Zusammenhang mit der ganzen äußeren Natur, ein Zusammenhang, in dem vom Standpunkt der allgemeinen Kunstwissenschaft aus ihre Schwäche, vom Standpunkt der Ästhetik aus aber ihre Besonderheit und ihre Stärke liegt.

Berlin.

Walther Franz.

Friedrich Naumann, Form und Farbe. Berlin, Buchverlag der »Hilfe« G. m. b. H., 1909. 220 S. 8°.

Man darf immer etwas Interessantes und in Form wie Inhalt Anregendes erwarten, wenn eine so bedeutende und vor allem so überaus sympathische Persönlichkeit wie Friedrich Naumann zur Feder greift. Wir können ihm dankbar sein, daß er diese »Gelegenheitsgedichte«, Feuilletons über Werke und Probleme der bildenden und tektonischen Kunst, die in einem Zeitraum von acht Jahren in den beiden von ihm herausgegebenen Wochenschriften »Die Hilfe« und »Die Zeit« erschienen sind, in vorliegendem 220 Seiten starken Oktavband auch für ein größeres

Publikum als das der nationalsozialen Partei gesammelt und zugänglich gemacht hat. Denn diese Aufsätze gehören zu dem Feinsten, was ein »Außenstehender«, ein Nichtkünstler und ein nicht von Beruf sich mit Betrachtung der Kunst Befassender, als der sich ja Naumann selbst in seinem Vorwort bekennt, über künstlerische Dinge gedacht hat. Bei aller Intimität freilich, mit der auch dieser »Laie« sich in rein artistische Probleme hineinzufinden weiß, erscheinen mir doch als am besten gelungen jene Betrachtungen, die sich nicht mit den internen Verhältnissen der Kunst, der formalen Analyse, beschäftigen, sondern mit den mannigfaltigen Beziehungen der Kunstwerke und der Künstler nach außen, den Beziehungen z. B. der Form zum Bildinhalt, der Künstler zum Publikum, der Kunstproduktion zum zeitlich oder örtlich gegebenen Konsum. Naumann ist doch gewiß größer als Sozialpsychologe wie als Ästhetiker. Danach verteilen sich die Qualitäten der verschiedenen Aufsätze. Wenn der Verfasser Ludwig von Hofmann »unzeichnerisch« nennt, wenn er Trübner gar als »gute alte Schule der deutschen Malerei« charakterisiert, wenn hier Klingers Beethoven, dort die Porträtmalerei Lenbachs, dann die Kunst von Segantini in den höchsten Tönen der Begeisterung gepriesen wird, so sind das Fehler und Überschätzungen, die einem materiell Eingeweihten wohl schwerlich passiert wären. Desto erfreulicher mutet es einen dann an zu sehen, wie richtig wieder Naumann Fritz Böhle erkannt hat: er sagt von ihm, man werde das unbehagliche Gefühl nicht los, man »sollte bearbeitet werden«. Ferner, was er über Josef Olbrichs Architektur höchst klug bemerkt: »Olbrich versteht sich auf allerlei Art, Stil und Weise und nennt die Zusammenfassung dieser vielen Weisen eine neue Kunst.«

Verwunderlich erscheint uns dagegen die schroffe Abneigung Naumanns gegen alle Phantasiegestalten als Gegenstand der bildenden Kunst: als ob diese Engel oder die Fabelwesen als Objekt schon einen ästhetischen Wert besäßen! Auch in der Architektur ist sein Standpunkt entschieden zu materialistisch, wenn er auch diese Auffassung leider mit den meisten unserer Schriftsteller über moderne Baukunst teilt. — Im ganzen aber sind eine Menge Gedanken, die Naumann nicht nur ausspricht, sondern stets auch wundervoll zu formulieren weiß, höchst beherzigenswert und einer möglichst weiten Verbreitung würdig. Über Liebermann auf S. 71: »Der Maler ist der Philosoph der Sichtbarkeiten.« Pädagogisch geradezu glänzende Ideen entwickelt er bei der Besprechung eines Bildes für Gymnasialklassen: »Ein gut gesehenes Bild eines geschichtlich bedeutsamen Gegenstandes ist mindestens so sehr geeignet, den Inhalt einer ernsthaften Unterrichtsstunde zu bilden wie eine Ode von Horaz oder ein Brief des Cicero« (S. 127). S. 150 erläutert Naumann den seelischen Vorgang der »Einbildung« eines Bildes, worunter er das verstanden wissen will, was man gemeinhin in der Ästhetik mit der »Einfühlung« bezeichnet. »Auch in der Kunst gilt das Wort Jesu: Wer sein Leben erhalten will, der wird es verlieren.«

Straßburg i. E. Fritz Hoeber.

Schriftenverzeichnis für 1909.

Zweite Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Andler, Ch., Le premier système de Nietzsche ou philosophie de l'illusion. Revue de métaphysique et de morale XVII, 1.

Berend, E., Jean Pauls Ästhetik. XVI, 294 S. 8°. Berlin, Alexander Duncker. 13,50 M.

Bywater, J., Aristotle on the art of poetry. London, Fronde.

Chevrillon, A., La pensée de Ruskin. IX, 311 S. 16°. Paris, Hachette & Cie.

Faggi, A., Schelling e la filosofia dell' arte. Modena, A. F. Formiggini.

Hart, Julius, Der Ursprung der Ästhetik. Nord und Süd XXXIII, 7.

Holzer, Gustav, Kuno Fischers irrige Erklärung der Poetik Bacons. 43 S. Lex. 8°. Karlsruhe, F. Gutsch. 0,60 M.

Janentzky, Christian, G. A. Bürgers Ästhetik. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. Herausgegeben von Franz Muncker. — 37.) XI, 250 S. gr. 8°. Berlin, A. Duncker. Einzelpreis 8 M., Subskriptionspreis 6,65 M.

Ludwig, Albert, Schiller und die deutsche Nachwelt. Von der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu Wien gekrönte Preisschrift. XII, 679 S. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.

Milsand, J., L'esthétique anglaise. Etude sur John Ruskin. Neue Auflage. XXXIX, 209 S. 16°. Paris, Fischbacher.

Nilson, Alb., Guyaus estetik. En kritisk studie. VIII, 176 S. Lund. 3 M.

Pflaum, Chr. D., Die Poetik der deutschen Romantiker. 70 S. 8°. Berlin, Illustr. landwirtschaftl. Zeitg. 2,50 M.

Röck, Hub., Worte Montaignes. XV, 219 S. mit 1 Bildnis. kl. 8°. Minden, J. C. C. Bruns. Geb. in Leinw. 2,50 M., Luxusausg. 4 M.

Schmidt, Lothar, Die Renaissance in Briefen von Dichtern, Künstlern, Staatsmännern, Gelehrten und Frauen. 212 S. kl. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann.

Spingarn, J. E., La critica letteraria nel rinascimento. 350 S. Bari, Gius. Laterza & Figli. 40 L.

Wernly, Julia, Prolegomena zu einem Lexikon der ästhetisch-ethischen Terminologie Friedrich Schillers. (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte. Herausgegeben von Osk. F. Walzel. Neue Folge. — 4.) XII, 215 S. 8°. Leipzig, H. Haessel. 4,60 M.

Wize, Kasimir Filipp, Die Definition des Schönen in Kants Kritik der Urteilskraft. Sonderabdruck aus den Verhandlungen des III. Internationalen Kongresses für Philosophie, Heidelberg 1908. Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung.



Arréat, L., Les rapports de l'esthétique et de la sociologie. Revue Philosophique XXXIV, 10.

Boelken, Heinr., Aanteekingen over Kunst en Philosophie. De Nieuwe Gids XXIV, 7 und 10–12.

Carducci, G., Critica e arte. Confessioni e bataglie. Libro I. 80 S. Milano, Casa edit. italiana.

Cesareo, C. A., Per il metodo critico. Storia e arte. La Cultura XXVIII, 1.

Cherfils, C., L'esthétique positiviste. 215 S. 16°. Paris, A. Messein.

Cohn, Jonas, Das Problem der Kunstgeschichte. Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte. XVII, 5–6.

Croce, B., Le antinomie della critica d'arte. (Varietà.) Critica IV, 4.

Gordon, Kate, Aesthetics. V, 315 S. New York, Holt.

Hart, Jul., Revolution der Ästhetik als Einleitung zu einer Revolution der Wissenschaft. 1. Buch: Künstler und Ästhetiker. 318 S. gr. 8°. Berlin, Concordia. 4 M., geb. 5 M.

Hartmann, Eduard v., System der Philosophie im Grundriß. VIII. Bd.: Grundriß der Ästhetik. XII, 275 S. Lex. 8°. Sachsa, H. Haacke. 10 M., geb. 12,50 M.

Horneffer, Aug., Mensch und Form. Sechs gemeinverständliche Vorträge über Zweck und Aufgabe der Kunst. 111 S. gr. 8°. Leipzig, W. Klinkhardt. 3 M.

Lalo, Ch., L'esthétique scientifique. Revue Philosophique XXXIV, 9.

Scheffler, Karl, Idealisten. 284 S. 8°. Berlin, S. Fischer. 4 M., geb. 5 M.

v. Schubert-Soldern, R., Die Grundfragen der Ästhetik unter kritischer Zugrundelegung von Kants Kritik der Urteilskraft, Fortsetzung. Kantstudien XIV, 1.

Streintz, Oskar, Wesen und Bedeutung der Kunst. Jahrbuch für Philosophie und spekulative Theologie XXIV, 1 und 2.

d'Udine, Jean, Le paradoxe esthétique. L'art et la vie. Revue Bleue XLVII, 17.

Vauthier, M., Le plaisir esthétique. Essai sur la philosophie de l'art. Revue de l'université de Bruxelles 7.

Wetz, W., Wissenschaftliche Behandlung und künstlerische Betrachtung. Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte XVII, 4.

Zillig, Pet., Über Wesen und Wert der Kritik. 72 S. 8°. Osterwieck, A. W. Zickfeldt. 1,50 M.

2. Prinzipien und Kategorien.

Alber, De l'illusion, son mécanisme psychosocial. 119 S. Paris, Bloud & Cie.

Bertin, R., Schön. Zeitschrift für deutsche Wortforschung, Dezember.

Breuer, Rob., Das ästhetische Verhalten. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 24, S. 16.

Delattre, Floris, L'unité dans l'art. 60 S. 16°. Roubaix, édition du »Beffroi«.

Maigron, Louis, L'air romantique. Revue Bleue XLVII, 12—14.

Momigliano, L'origine del comico. La Cultura Filosofica III, 4 und 5.

Müller, H. F., Beiträge zum Verständnis der tragischen Kunst. 2. verm. und verb. Ausg. 398 S. 8°. Wolfenbüttel, J. Zwißler. 3 M.

Schlesinger, Abraham, Der Begriff des Ideals. 228 S. 8°. Leipzig, Engelmann.

Vaughan, C. E., Types of tragic drama. VIII, 275 S. 8°. London, Macmillan & Co., 1908. 5 sh.

Wehnert, Bruno, Jesus als Symboliker. 153 S. gr. 8°. Dortmund, F. W. Ruhfus. 2 M., kart. 2,40 M.

Welcke, Einheit und Einheitlichkeit. Archiv für die gesamte Psychologie XIII, 3.

3. Natur und Kunst.

Bie, Oskar, Erinnerung an die Natur. Die neue Rundschau XX, 11.
Gaulthier, Paul, Le sentiment de la nature dans les Beaux-Arts. Revue Bleue XLVII, 20—21.
Niemann, Walter, Musik und Natur. Signale für die musikalische Welt LXVII, 41.

4. Ästhetischer Gegenstand und Eindruck.

Arps, G. F. und O. Klemm, Der Verlauf der Aufmerksamkeit bei rhythmischen Reizen. Wundts Psychologische Studien IV, 6.
Becher, Erich, Über umkehrbare Zeichnungen. Archiv für die gesamte Psychologie XVI, 3 und 4.
Bertola, Carlotta, Il sentimento di simpatia nell' arte, nella ragione, nella morale, nella scienza. 112 S. 8°. Torino, Fratelli Bocca.
Ehrenfeld, S., Farbenbezeichnungen in der Naturgeschichte des Plinius. Progr. 77 S. gr. 8°. Prag (1053 — I), Selbstverlag. 2 M.
Fischer, Ottokar, E. T. A. Hoffmanns Doppelempfindungen. Herrigs Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. CXXIII, 1.
Harris, J. W., On the associative power of odors. American Journal of Psychology XIX, 4.
Kirchmann, A., Über die Erkennbarkeit geometrischer Figuren und Schriftzeichen im indirekten Sehen. Archiv für die gesamte Psychologie XIII, 4.
Lalo, Charles, Les sentiments esthétiques. 278 S. 8°. Paris, Felix Alcan. 5 fr.
Lauwericks, L. M., Rhythmus und Bewegung. Innendekoration, November.
Leuba, J. H., An apparatus for the study of kinaesthetic space perception. American Journal of Psychology XX, 3.
Mayer, Adolf, Zur Theorie der Farbenharmonie. Preußische Jahrbücher CXXXVIII, 3.
Marschall, H. R., Clearness, intensity and attention. Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods VI, 9.
Martin, L. J., Über ästhetische Synästhesie. Zeitschrift für Psychologie LIII, 1.
Müller-Freienfels, R., Die assoziativen Faktoren im ästhetischen Genießen. Zeitschrift für Psychologie LIV, 1 und 2.
Ribot, Th., Sur la nature du plaisir. Revue Philosophique XXXIV, 7.
Rinaldis, A. de, La coscienza nell' arte. 16°. Napoli, F. Perrella.
Rose, K. B., Some statistics of synaesthesy. American Journal of Psychology XX, 3.
Roux, J., Le sentiment de la beauté. Étude de psychologie. 276 S. 8°. Paris, J. B. Baillière & fils.
Udine, Jean de, L'art et le geste. 8°. Paris, Alcan. 5 fr.
Utitz, Emil, Farbenwirkungen. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 24, S. 258.
Woodrow, Herbert, A quantitative study of rhythm. (Archives of Psychology Nr. 14.) 66 S. New York, The Science Press.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Amplewitz, Rud. F., Vom Dornenwege des Schaffenden. Allgemeine Musikzeitung XXXVI, 42.
Bang, Herm., Persönliche Erinnerungen an Jonas Lie. Nord und Süd XXXIII, 1.
Baudelaire, Charles, Raketen. Die beiden Tagebücher, nebst autobiographischem

Entwurf, herausgeg., eingeleitet von Erich Österheld. 1.—2. Taus., 163 S. kl. 8°. Berlin, Österheld & Co. 1 M., kart. 1,75 M., geb. in Halbperg. 2,50 M.

Friedegg, Ernst, Künstlerbriefe. Nord und Süd XXXIII, 6.

Herterich, Ludwig, Aus meinem Leben. Kunst und Künstler VII, 6.

Kienzl, Wilh., Betrachtungen und Erinnerungen. Gesammelte Aufsätze. IX, 333 S. 8°. Berlin, Allgemeiner Verein für deutsche Literatur. 5 M., geb. in Halbfrz. 6,50 M.

Klein, Rudolf, Vom Wesen der künstlerischen Begabung. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 23, S. 288.

Lange, Wilh., Die Psychose Maupassants. Ein kritischer Versuch. (Aus: »Zentralblatt für Nervenheilkunde und Psychiatrie«.) 18 S. gr. 8°. Leipzig, J. A. Barth. 0,60 M.

Menzel, Adolf, Briefe aus Cassel. Neue Rundschau XX, 1.

Menzel, Adolf, Briefe aus Rheinsberg. Neue Rundschau XX, 4.

Menzel, Adolf, Briefe an Fritz Werner. Neue Rundschau XX, 6.

Michel, Wilh., Die künstlerische Objektivität. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 24, S. 363.

Müller-Freienfels, R., Zur Analyse der schöpferischen Phantasie. Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie und Soziologie XXXIII, 3.

Richter, Ludwig, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nach Tagebuchniederschriften und Briefen. Herausgegeben und ergänzt von Heinrich Richter. Mit 1 Bildnis Ludwig Richters und einer Einleitung von Ferdinand Avenarius. (Volksausgabe des Dürerbundes.) 1.—10. Taus. 750 S. kl. 8°. Leipzig, M. Hesse. 2,50 M., geb. in Leinw. 3 M., in Geschenkband mit Goldschnitt 4 M., in Leder 5 M.

Sadger, J., Aus dem Liebesleben Nikolaus Lenaus. (Schriften zur angewandten Seelenkunde. Herausgegeben von Sigmund Freud. — 6.) 98 S. gr. 8°. Wien, F. Deuticke. 3 M.

Schmidkunz, Hans, Phantasie und Kommando. Blätter für Haus- und Kirchenmusik XIII, 11.

Giovanni Segantinis Schriften und Briefe. Herausgegeben und bearbeitet von Bianca Segantini. Übersetzung aus dem Italienischen von Georg Biermann. VIII, 219 S. mit 8 Vollbildern. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 5 M., geb. 6,50 M.

van Vleuten, C. F., Tabaksgenuß und geistige Arbeit. Eine Umfrage. Nord und Süd XXXIV, 4.

Wendel, Georg, Über das Genie. Eine psychologische Studie. 71 S. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 2 M.

Westheim, Paul, Vom unbewußt schaffenden Künstler. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 24, S. 118.

2. Anfänge der Kunst.

Baldwin, J. M., The springs of art. Philosophical Review XVIII, 1.

Bruner, Frank G., The hearing of primitive peoples. 113 S. New York, The Science Press, 1908.

Checcacci, G. F., Musica dell' Hindustan. Torino.

Fischer, Hans, Musik und Tanz bei den Eingeborenen in Südwestafrika. Musikalisches Wochenblatt und Neue Zeitschrift für Musik XL, 26.

Lombroso, C., La creazione artificiale di maghi nei popoli primitivi. Rivista d'Italia XII, fascicolo 10.

Meier, Jos., Mythen und Erzählungen der Küstenbewohner der Gazellehalbinsel (Neupommern). Im Urtext aufgezeichnet und ins Deutsche übertragen. Anthropos-Bibliothek. (Internationale Sammlung ethnologischer Monographien Bd. I.) XII, 291 S. Lex. 8°. Münster, Aschendorff. 8 M.

Spinazzola, V., Le origini ed il cammino dell' arte. 350 S. Bari, Giuseppe Laterza & Figli. 3,50 L.

Stumpf, Karl, Die Anfänge der Musik. Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik III, 51. (Wieder abgedruckt in »Philosoph. Reden und Vorträge von Karl Stumpf«. Leipzig, Joh. Ambrosius Barth, 1910.)

3. Tonkunst und Mimik.

Adaïewski, E., De quelques traits caractéristiques des mélodies populaires. La Revue Musicale IX, 16 ff.

Ahdy-Williams, C. F., The rhythm of modern music. 352 S. 8°. London, Macmillan & Co.

Batka, Rich., Zur Naturgeschichte des Volksliedes. Kunstwart XXIII, 1.

Bekker, Paul, Jacques Offenbach. Mit 12 Vollbildern in Tondruck und bisher unveröffentlichten Faksimiles. (Die Musik, Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen. Herausgegeben von Rich. Strauß. — 31 und 32.) 138 S. kl. 8°. Berlin, Marquardt & Co. Kart. 3 M., geb. in Leder 5 M.

Berlioz, Hekt., Die moderne Instrumentation und Orchestration, enthaltend eine genaue Angabe des Umfangs, des Mechanismus, des Klang- und Ausdruckcharakters der verschiedenen Instrumente, nebst einer großen Anzahl von Beispielen aus den Partituren der größten Meister: Auber, Beethoven, Gluck etc. und einigen noch ungedruckten Werken des Verfassers. 267 S. 33,5 × 27,5 cm. Berlin, A. Kunz. 10 M.

Anhang dazu enthaltend: a) Der Orchesterdirigent. b) Die neuen Instrumente. 20 S. 34 × 28 cm. Ebenda 1 M.

Bouyer, Raymond, La musique du silence. Revue Bleue XLVII, 8.

Bouyer, Raymond, Musique moderne. Ebenda XLVII, 2.

Bouyer, Raymond, Le secret de Beethoven. Ebenda XLVII, 14.

Bouyer, Raymond, Musique ancienne. Ebenda XLVII, 22.

Capellen, Georg, Exotische Musik als Wegweiser zu einer neuen Kunstrichtung. Musikalisches Wochenblatt und Neue Zeitschrift für Musik XL, 26.

Casella, A., Musiques horizontales et musiques verticales. Monde Musical XXI, 20.

Eulenburg, A., Über Neurasthenie der Tonkünstler. Nord und Süd XXXIII, 2.

Geißler, F. A., Die Musik des Lärms. Die Musik IX, 2.

Glöckner, Ernst, Studien zur romantischen Psychologie der Musik, besonders mit Rücksicht auf die Schriften E. T. A. Hoffmanns. Dissertation. 45 S. gr. 8°. München, G. C. Steinicke. 1,60 M.

Göhler, Georg, Musikalische Kultur. Die Zukunft XVII, 18.

Grew, Sidney, A difference between music and literature. Monthly Musical Record XXXIX, 467.

Hadden, J. Cuthbert, Humour in music. Musical Opinion and Music Trades Review XXXII, 385.

Howard, Walter, Die Seele im Ton der menschlichen Stimme. Die Musik VIII, 24.

Jordan, W., A. Smolian, A. Schattmann, G. Gräner: Richard Strauß' Musikdramen. Erläutert, nebst einer biographischen und ästhetisch-kritischen Einleitung. Herausgegeben von Georg Gräner. (Meisterführer. — 9.) 132 S. 8°. Berlin, Schlesingersche Buchhandlung. Geb. in Leinwand 1,80 M.

Kitchener, Frederic, Music and climate. Musical Opinion and Music Trades Review XXXII, 383.

Kitchener, Frederic, Music and melancholy. Monthly Musical Report XXXIX, 464.

Knetsch, Berth., Allgemeine Musiklehre. (Hillgers illustrierte Volksbücher.) 87 S. kl. 8°. Berlin, H. Hillger. 0,30 M., geb. 0,50 M.

Lambinet, R., Musique et philosophie. Monde Musical XXI, 15/16.

Lamprecht, Die Taubstummen und die Musik. Zeitschrift für pädagogische Psychologie, Pathologie und Hygiene. X, 2.

Lichtenberger, Henri, Wagner. 245 S. 8°. Paris, Alcan.

Mauclair, Camille, La religion de la musique. IX, 182 S. 16°. Paris, Fischbacher.

Meinck, C-dur als Lichttonart. Allgemeine Musikzeitung XXXVI, 40.

Müller-Hartmann, Rob., Reminiscenz, Zitat und Plagiat in der Musik. Allgemeine Musikzeitung XXXVI, 37.

Peiser, G., Die Musikästhetik. Allgemeine Musikzeitung XXXVI, 34/35.

Pind, Chr., Le plaisir musical. Les différentes formes. Monde Musical XXI, 15/16.

Polak, A. J., Die musikalischen Intervalle als spezifische Gefühlserreger auch in Bezug auf Tonarten und Akkorde. Neue Beiträge zur Lehre von den Tonempfindungen. Aus dem Nachlasse des Verfassers als Fragment herausgegeben. III, 223 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8 M.

Rabich, E., Der evangelische Kirchenmusikstil. 18 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne.

Rutz, Ottmar, Neues von den Temperamenten und ihrer Beziehung zu Musik und Dichtung. Der Türmer XI, 11.

Saavedra, Dario, Musikalische Kultur. Populäre Abhandlungen über Musik und ihre erzieherische Bedeutung. 155 S. 8°. Leipzig, Modernes Verlagsbureau. 2 M.

Schmidt, Leopold, Kunst und Technik. Signale für die musikalische Welt LXVII, 35.

Schmidt, Leopold, Über Kritik der Tonkunst. Kunstwart XXIII, 2.

Steinitzer, Max, Zur Hygiene des Musiklebens. Neue Rundschau XX, 6.

Steinitzer, Max, Zum Kapitel »Musikalische Reinkultur«. Allgemeine Musikzeitung XXXVI, 40.

Stephani, H., Das Erhabene, insonderheit in der Tonkunst, und das Problem der Form im Musikalisch-Schönen und -Erhabenen. 78 S. 8°. Leipzig, Siegel.

Storck, Karl, Stoff und Musikdrama. Allgemeine Musikzeitung XXXVI, 41.

Tann-Bergler, Ottokar, Musikschwachsinn. Neues Wiener Journal 11, IV.

Villani, C., Wagnerismo: vexata quaestio. 65 S. 8°. Napoli, Pierro.

Vinardi, A., Nel regno della musica; studi di storia, estetica e psicologia. 147 S. 8°. Torino, L. Chenna.

Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen. Herausgegeben von Erich Kloß. 1. und 2. Auflage. Je XXVII, 616 S. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 7 M., geb. in Leinwand 8 M., in Halbfranz 9 M.

Weingartner, Fel., Die Symphonie nach Beethoven. 3., vollständig umgearbeitete Auflage. III, 113 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2 M.

Wellesz, Egon, Renaissance und Barock. Ein kulturgeschichtlicher Beitrag zur Frage der Stilperioden. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft XI, 2.

Wetzel, Herm., Die ästhetische Vorherrschaft des auftaktigen Rhythmus. Musikalisches Wochenblatt XL, 18 f.

Bab, Jul., Der Schauspieler und sein Haus. 47 S. kl. 8°. Berlin, Österheld & Co. 0,75 M.

Bang, Herm., Die Dekadenz der Darstellungskunst. Nord und Süd XXXIII, 2.

Du Bois, Albert, De la vraie forme du poème scénique. Revue Bleue XLVII, 18.
Frisch, Ephraim, Theaterdekorationen (ill.). Kunst und Künstler VII, 7.
Gregory, Ferd., Vom Neuen in der Schauspielkunst. Kunstwart XXIII, 2.
Gsell, Paul, L'usine théatrale. I. Les sujets. La Revue XX, 17. — II. Les Marionettes. Ebenda XX, 19.
Kellermann, Bernh., Das Theater in Japan. Die neue Rundschau XX, 10.
Köster, Alb., Das Bild an der Wand. Eine Untersuchung über das Verhältnis zwischen Bühne und Drama. (Verhandlungen der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Philologisch-historische Klasse. 23. Bd., Nr. VIII.) 36 S. Lex. 8°. 1,40 M.
Konrad, Karl, Die deutschen Studenten und das Theater. Aus: »Burschenschaftliche Blätter«. (Burschenschaftliche Bücherei, herausgegeben von Hugo Böttger, IV. Bd.) 1. 76 S. 8°. Berlin, C. Heymann. 0,60 M.
Kotthaus, Karl, Das menschliche Gesicht als Spiegel des Körpers und der Seele. Physiognomische Betrachtungen. Mit 4 Originalzeichnungen. 31 S. gr. 8°. Leipzig, O. Wigand. 1 M.
Masson-Forestier, Le geste dans le théâtre de Racine. Revue Bleue XLVII, 13.
Petersen, G., Über antike und moderne Theaterbaukunst sowie über das Theaterwesen. 32 S. mit Abbildungen. 8°. Habelschwerdt, Franke.
Starke, Ottomar, Bühnenbildreform. Süddeutsche Monatshefte VI, 12.
Stellanus, George, Szenische Ausstattung. Kostüm und Requisiten. Die Grenzboten LXVIII, 44 und 46.
Utitz, Emil, Reform der Tanzkunst. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 23, S. 237.
de la Ville de Mirmont, H., Le théâtre gallo-romain. Revue Bleue XLVII, 17.
Wauer, William, Die Kunst im Theater. Bemerkungen und Gedanken. 58 S. 8°. Berlin, Priber & Lammers. 1,50 M.

4. Wortkunst.

Arens, Alfred, Moderne Lyrik. Ein Essay. 174 S. kl. 8°. Genthin, H. Diederichs Nachf. Geb. in Leinwand. 2,50 M.
Ashmun, M., A study of temperaments as illustrated in literature. American Journal of Psychology XIX, 4.
Bertaut, Jules, Le roman d'imagination. La Revue XX, 22.
Birt, Th., Eine römische Literaturgeschichte in fünf Vorträgen. 2. Auflage. VII, 207 S. kl. 8°. Marburg, N. G. Elwerts Verlag. 3 M., geb. 3,80 M.
Bleich, E., Volksmärchen und Kunstmärchen. Zur Geschichte des deutschen Kunstmärchens. Eckart IV, 3.
Bone, Karl, Πείρατα τέχνης. Über Lesen und Erklären von Dichtwerken. VI, 132 S. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. Kart. 2,40 M.
Bornstein, Paul, Friedrich Hebbel in seinen Beziehungen zur Musik und zu Musikern. Die Musik VIII, 23.
Brüggemann, Fritz, Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der deutschen Romantik. VI, 478 S. 8°. Jena, E. Diederichs. 8 M.
Charles-Brun, La mode féminine et la littérature. Revue Bleue XLVII, 23.
Faguet, Émile, Pour la rime. Revue Bleue XLVII, 19.
Faguet, Émile, La critique des critiques. Ebenda XLVII, 1.
Faguet, Émile, Les plagiats. La Revue XX, 19.
Fischer, Ottokar, Mimische Studien zu Heinrich von Kleist, Fortsetzung. Euphorion XVI, 3.

Flat, Paul, Les droits de la critique. Revue Bleue XLVII, 22.
Flat, Paul, Du plagiat et de la dignité littéraire. Ebenda XLVII, 14.
Franke, Wilh., Der Stil in den epischen Dichtungen Walter Scotts. VII, 128 S. gr. 8°. Berlin, Mayer & Müller. 3 M.
Friedrich, Wilh., Über die Ausbildung des ethischen und ästhetischen Urteils im Drama. Fortsetzung. Zeitschrift für Philosophie und Pädagogik XVII, 3 und 4.
Gerhard, C., Schiller in seinen Beziehungen zur Musik und zu Musikern. Allgemeine Musikzeitung XXXVI, 45.
v. Gleichen-Rußwurm, Alex., Schiller und die ästhetische Kultur. Kunstwart XXIII, 4.
Gorsemann, Ernst, Goethes Faust. Ein Vortrag über die Tragödie. (Gemeinverständliche Vorträge. — 1.) 46 S. 8°. Leipzig, Jägers Verlag. 0,60 M.
Grimm, Wilh., Die deutsche Sprachsilbe. 8 S. 8°. Schaffhausen, P. Meili. 0,60 M.
Haupt, Walt. C., Die poetische Form von Goethes Faust. Eine metrische Untersuchung. 81 S. gr. 8°. Leipzig, R. Haupt. 2,80 M.
Hoffmann, Karl, Zur Literatur- und Ideengeschichte. 12 Studien. VII, 167 S. gr. 8°. Dresden, C. Reißner. 3 M.
Horn, Kurt, Studien zum dichterischen Entwicklungsgange Dante Gabriel Rossettis. (Normannia. Germanisch-romanische Bücherei. Herausgegeben von Max Kaluza und Gustav Thurau. — 5.) VII, 143 S. Berlin, E. Felber. Subskriptionspreis 3 M., Einzelpreis 3,50 M.
House, Homer Clyde, A theory of the genetic basis of Appeal in literature. 77 S. Dissertation der Universität von Nebraska.
Kellen, Tony, Aus der Geschichte des Feuilletons. 72 S. kl. 8°. Essen, Fredebeul & Koenen. 0,60 M.
Kobilinski, Max v., Alter und neuer Versrhythmus. IV, 87 S. gr. 8°. Leipzig-Gohlis, B. Volger. 2 M.
Kralik, Richard v., Die katholische Literaturbewegung der Gegenwart. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte. 7., abermals vermehrte Auflage. XIX, 140 S. 8°. Regensburg, J. Habbel. 1,50 M.
Lufft, Dr. Hermann, Die Weltanschauung des Hamlet. 73 S. 8°. Leipzig, Xenien-Verlag. 1,20 M.
Manacorda, Giuseppe, Lingua; stile; principii di estetica. XIV, 403 S. 1908. Cremona, Fezzi.
Matthews, Brander, The gateways of literature. The North American Review CXC, 5.
Maury, Lucien, L'art de la prose. Revue Bleue XLVII, 3.
Mercier, P. C., La littérature de la réclame. Ebenda XLVII, 6 und 7.
Pineau, Léon, L'évolution du roman en Allemagne au dix-neuvième siècle. XII, 328 S. 16°. Paris, Hachette.
Rath, Willi, Von der Spannung. Kunstwart XXIII, 3.
Rausch, Georg, Goethe und die deutsche Sprache. Gekrönte Preisschrift des allgemeinen deutschen Sprachvereins. IV, 268 S. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. Geb. 3,60 M.
Reimarus Secundus, Geschichte der Salome von Cato bis Oskar Wilde, gemeinverständlich dargestellt. III. (Schluß-)Tl.: Herodias von Matthaeus bis Wilde. IV, 193 und IV S. gr. 8°. Leipzig, O. Wigand. 3 M.
Retinger, J. H., Le conte fantastique dans le romantisme français. 147 S. 16°. Paris, Grasset. 2 fr.
Rüttenauer, Benno, Der Liebesbrief. Neue Rundschau XX, 2.

Rutz, Ottmar, Das Musikalische im gesprochenen Wort. Die Musik VIII, 24.

Sadée, Leopold, Schiller als Realist. Eine literarisch-psychologische Studie. XI, 190 S. gr. 8°. Leipzig, Asch, C. Schneider. 2,50 M., geb. 3,20 M.

Schaeffer, Karl, Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in E. T. A. Hoffmanns literarischem Schaffen. (Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, herausgegeben von Ernst Elster. — 18.) VIII, 239 S. gr. 8°. Marburg, N. G. Elwerts Verlag. 6 M.

Schellenberg, Ernst Ludwig, Gedanken über Lyrik. Ein Brief. 36 S. 8°. Leipzig, Xenien-Verlag. 2 M.

Schrötter, Erich v., Österreicher. Literarische Essays. III, 124 S. 8°. Wien, K. Gräser & Co. Geb. 2 M.

Silbermann, Adalbert, Henrik Ibsen. Eine Skizze seines Lebens und seiner Werke. Separatabdruck der Einleitung zu »Henrik Ibsens Werke. Meisterdramen«. 56 S. 8°. Berlin, A. Weichert. 1 M.

Simon, Philipp, Die Entstehungsgeschichte von Schillers Gedicht »Die Künstler«. Preußische Jahrbücher CXXXVIII, 2.

Steinweg, Karl, Racine. Kompositionsstudien zu seinen Tragödien. Ein zweiter Beitrag zur Geschichte des französischen Dramas. XI, 315 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer. 8 M.

Trebs, E., Die Harmonie der Vokale. Archiv für die gesamte Psychologie XIV, 3 und 4.

Wilde, Oskar, Ästhetisches und Polemisches. (Deutsch von Max Meyerfeld.) 178 S. 8°. Berlin, S. Fischer. 3 M., geb. 4 M.

Winter, F., Parallelerscheinungen in der griechischen Dichtkunst und bildenden Kunst. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur XII, 23, 10.

Wohlrab, Martin, Ästhetische Erklärung klassischer Dramen. 8. Bd. Shakespeares König Lear. 83 S. 8°. Dresden, L. Ehlermann. 1,50 M., geb. 2 M.

Ziehen, Julius, Kunstgeschichtliches Anschauungsmaterial zu Homers Ilias und Odyssee. Zusammengestellt und erläutert. VI, 50 S. mit 55 Abbildungen. Lex. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing. 1,60 M.

5. Raumkunst.

Bie, Oskar, Das Fest der Elemente. (Die Kunst. Herausgegeben von Richard Muther.) Mit 12 Tafeln. IV, 69 S. kl. 8°. Berlin, Marquardt & Co. Kart. 1,50 M., geb. in Leder 3 M.

Breuer, Robert, Stilbrevier. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 24, S. 37.

Doehlemann, Karl, Grundprobleme der bildenden Kunst. Münchner Neueste Nachrichten vom 31. XII. 1908.

Le falsificazioni nelle opere d'arte. La Civilta Cattolica LX, Quaderno 1427.

Gizewski, Paul, Bildende Kunst und Literatur. Ein Hilfsbuch für die Behandlung der bildenden Kunst im Anschlusse an die deutsche Literaturgeschichte. VIII, 124 S. mit 155 Abbildungen. Lex. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing. Geb. in Leinwand 3 M.

Hogarth, W., Analysis of beauty. Mit Gravüren. 8°. Pittsfield (Mass.), Silver Lotus.

Kuhn, Albert, Moderne Kunst- und Stilfragen. 94 S. mit 76 Abbildungen. Lex. 8°. Einsiedeln, Verlagsanstalt Benziger & Co. 3,80 M.

Lang-Danoli, H., Von der Freude und vom Material. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 24, S. 201.

The limitations of Egyptian art. The Edinburgh Review CCX, 430.
Otto, Karl Heinr., Imitation und Surrogat. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 24, S. 239.
Péladan, Les idées et les formes. Antiquité orientale. 379 S. 16°. Paris, Société du »Mercure de France«.
Poppelreuter, Jos., Echtheitsfragen. Kunst und Künstler VIII, 3.
Schur, Ernst, Führer durch die Kunstgeschichte. (Nach der Arbeit. — 1.) 8°. 151 S. mit 10 Tafeln. Berlin, Morgen-Verlag. 1,85 M.
Utitz, Emil, Tote und lebendige Schönheit. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 24, S. 53.
Volbehr, Theodor, Die Zukunft der deutschen Museen. (Kunst und Kultur. Einzelarbeiten zur Einführung in das Verständnis unserer Zeit. Herausgegeben von W. v. Öttingen. — 5.) 80 S. kl. 8°. Stuttgart, Strecker & Schröder. Kart. 1,60 M.

Brinkmann, A. E., Krumme und gerade Straßen. Raumkunst 6.
Burger, Fritz, Die Villen des Andrea Palladio. 152 S. mit 48 Tafeln. gr. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 12 M.
Bürkner, Richard, Altar und Kanzel. Geschichte des Gotteshauses. 1.—5. Tausend. (Religionsgeschichtliche Volksbücher für die deutsche christliche Gegenwart. Herausgegeben von Friedrich Michael Schiele. III. Reihe. Allgemeine Religionsgeschichte. Religionsvergleichung. — 11.) 48 S. 8°. Tübingen, J. C. B. Mohr. 0,50 M.
Geßner, Alb., Das deutsche Miethaus. Ein Beitrag zur Städtekultur. Mit 220 Abbildungen, Grundrissen und Bebauungsplänen. VII, 146 S. Lex. 8°. München, F. Bruckmann. Geb. in Leinwand 8 M.
Gosset, De l'esthétique du temple grec et des cathédrales. 23 S. mit Abbildungen. 8°. Reims, Monce.
Gurlitt, Cornelius, Das Freilegen und Umbauen alter Kirchen. Mit Benutzung einer Rede vom 9. Tag für Denkmalpflege, Lübeck, 24. und 25. IX. 1908, mit 3 Abbildungen. (Flugschrift 52 und 53 des Dürer-Bundes zur ästhetischen Kultur.) 26 S. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 0,20 M.
Heath, S., The romance of symbolism and its relation to church ornaments and architecture. Mit Abbildungen. 254 S. 4°. London, Griffiths.
Hecker, Hermann, Die Wohnungsfrage und das Problem architektonischen Gestaltens. Eine ästhetisch-wirtschaftliche Studie. VI, 259 S. Lex. 8°. Aachen, M. Jacobi's Nachflg. 4 M.
Holborn, The architectures of european religions. London, T. and T. Clark. 6 sh.
Jaumann, Anton, Die Wohnhauskirche in Wilmersdorf (ill.). Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 17, S. 484.
Klopfer, Paul, Biedermeiers Herkunft und Hingang. Eine bauästhetische Betrachtung (ill.). Westermanns Monatshefte, Mai.
Das Hamburger Kontorhaus. Herausgegeben vom Architekten- und Ingenieur-Verein zu Hamburg. 42 Tafeln, davon 2 in Farbendruck mit erläuterndem Text. 12 S. mit Abbildungen. 38 × 27 cm. Hamburg, Boysen & Maasch. In Leinwandmappe 25 M.
Laske, F., Der ostasiatische Einfluß auf die Baukunst des Abendlandes, vornehmlich Deutschlands, im 18. Jahrhundert. IV, 116 S. mit 19 Figuren und 1 Plan. 8°. Berlin, W. Ernst & Sohn.
Magne, E., L'esthétique des villes. 352 S. 16°. Paris, Société du »Mercure de France«.

Matthaei, Adelb., Die Lage der Baukunst in der Gegenwart und die Erziehung zum Architekten an unseren technischen Hochschulen. Rektoratsrede. 23 S. 8°. Danzig, John & Rosenberg. 0,50 M.

Muller, FZ., S., und W. Vogelsang, Holländische Patrizierhäuser. 40 Tafeln mit beschreibendem Text. 48 S. mit Abbildungen. 39,5 × 28 cm. Haag, M. Nijhoff. In Leinwandmappe 34 M.

Redslob, Erwin, Das Kirchenportal. (Deutsche Plastik. I.) 38 S. und 92 Tafeln. gr. 8°. Jena, Hermann Costenoble.

Simmel, Georg, Brücke und Tür. Der Tag 15. IX.

Bassermann-Jordan, Ernst, Der Schmuck. Mit farbigem Titelblatt und 136 Abbildungen. (Monographien des Kunstgewerbes. — 12.) XII, 134 S. Lex. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. Geb. 5 M., in Liebhabereinband 6 M.

Breuer, Robert, Vom Arbeitsfeld des Kunstgewerbes (ill.). Westermanns Monatshefte, August.

Day, L. F., Nature and ornament. I. nature, the raw material of design. XV, 126 S. mit Tafeln. 8°. London, Batsford.

Deubner, L., Blumen und Vasen (ill.). Dekorative Kunst Bd. 17, S. 369.

Gerlach, Martin, Alte Grabmalkunst. 52 Lichtdrucktafeln. Eine Sammlung künstlerisch-charakteristischer Grabmäler Deutschlands und Österreichs aus der Zeit vom Anfang des 15. bis Anfang des 19. Jahrhunderts. Photographische Naturaufnahmen. Mit einem Vorwort von Jos. Dernjaé. (Die Quelle. Herausgegeben von Martin Gerlach. — 11.) V S. Text. 26 × 30 cm. Wien, Gerlach & Wiedling. In Leinwandmappe 36 M.

Gold, Alfred, Neue Wege der Buchausstattung (ill.). Kunst und Künstler VII, 6.

v. Grolmann, Zur Wiedererweckung der Grabmalkunst. Westfälisches Kunstblatt III, 2.

Jaumann, Anton, Blumenbindekunst (ill.). Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 24, S. 182.

Lange, Konrad, Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe (ill.). Dekorative Kunst Bd. 17, S. 448.

Leixner, Othmar v., Einführung in die Geschichte des Mobiliars und die Möbelstile. VIII, 196 S. mit 190 Abbildungen. 8°. Leipzig, K. Grethlein. Geb. 2,80 M.

Lüer, Hermann, und Max Creutz, Geschichte der Metallkunst. 2. (Schluß-)Band: Kunstgeschichte der edlen Metalle. Bearbeitet von Max Creutz. VIII, 462 S. mit 401 Abbildungen. Lex. 8°. Stuttgart, F. Enke. 18 M.

Mauclair, Camille, Où en est notre art décoratif? Revue Bleue XLVII, 17.

Meurer, M., Vergleichende Formenlehre des Ornaments und der Pflanze. 280 zum Teil farbige Tafeln. 75,5 × 100 cm. Berlin, A. Frisch. 600 M.

Migeon, G., Les arts du tissu. 416 S. mit 175 Abbildungen. 4°. Paris, H. Laurens.

Pazaurek, Gustav E., Schwatzhaftes Kunsthandwerk. Zeitschrift für bildende Kunst XLV, 3.

Pazaurek, Gustav E., Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe. Führer für die neue Abteilung im Kgl. Landesgewerbemuseum Stuttgart. 21 S. kl. 8°.

Post, Hermann, Typenmöbel. Dekorative Kunst Bd. 17, S. 258.

Schaukal, Richard, Buchkunst, eine Glosse. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 24, S. 289.

Scheffers, Otto, Zweckform und Ornament. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 24, S. 234.

Scheffler, Karl, Das Bilderbuch (ill.). Kunst und Künstler VII, 1.

Widmer, K., Zur Ästhetik des Eßtisches. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 23, S. 299.

Deubner, L., Alte und neue Gartenkunst (ill.). Velhagen & Klasings Monatshefte XXIII, 1.

Ranck, Chr., Geschichte der Gartenkunst. Mit 41 Abbildungen im Text. (Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich gemeinverständlicher Darstellungen. — 274.) IV, 100 S. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 1 M., geb. in Leinwand 1,25 M.

Schneider, Camillo Karl, J. P. Großmann als Gartengestalter (ill.). Dekorative Kunst Bd. 17, S. 329.

Schulze, O., Über Gartengestaltung. Innendekoration, Juli.

Seeck, Frz., Neuzeitliche Friedhofsanlagen. Dekorative Kunst Bd. 17, S. 521.

6. Bildkunst.

Armstrong, Sir Walter, Geschichte der Kunst in Großbritannien und Irland. XVI, 355 S. mit 600 Abbildungen und 4 Farbentafeln. 8°. Stuttgart, J. Hoffmann. Geb. in Leinwand 6 M.

Bellanger, C., L'art du peintre. Traité pratique de dessin. 266 S. mit 200 Abbildungen. 16°. Paris, Garnier.

Bethge, Hans, Chinesische Gemälde (ill.). Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 24, S. 71.

Brinckmann, A. E., Aufstellung von Monumentalplastik (ill.). Ebenda S. 281.

Bredt, E. W., Deutsche Lande, deutsche Maler. Mit 79 Vollbildern, 61 Abbildungen im Text und 12 Tafeln in Farbendruck. 271 S. Lex. 8°. Leipzig, Th. Thomas. Geb. in Leinwand 10 M., Probeheft (16 S. mit Abbildungen und 1 farbigen Tafel) 0,40 M.

W. Bürgers Kunstkritik. Deutsche Bearbeitung von A. Schmarsow und B. Klemm. II. Charakter der französischen Kunst. Hauptmeister der Historienmalerei, Genre und Porträt, Plastik. 434 S. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 3,80 M., geb. 4,80 M.

Clifford, E. C., Trees and tree-drawing. 112 S. 16°. London, Rowney.

Corinth, Lovis, Das Erlernen der Malerei. Ein Handbuch. 2. durchgesehene und vermehrte Auflage. 204 S. mit 44 Abbildungen. gr. 8°. Berlin, B. Cassirer. 7,50 M., geb. 10 M.

Denis, Maurice, Von Gauguldin und van Gogh zum Klassizismus. Kunst und Künstler VIII, 2.

Diderot, Denis, Sur la peinture. Pages choisies et annotées par L. Petry. (Diesterwegs neusprachliche Reformausgaben, herausgegeben von Max Frdr. Mann. — 7.) XII, 68 und 26 S. mit 4 Tafeln. 8°. Frankfurt a. M., M. Diesterweg. Geb. 1,40 M.

Doering-Dachau, Oskar, Dachau und die neuere Malerei (ill.). Westermanns Monatshefte, August.

Dumont-Wilden, L., Le portrait dans l'art français. Revue Bleue XLVII, 13.

Edwards, J., The art of illustration. 240 S. mit Abbildungen. 8°. London, R. Culley.

Eudel, Paul, Fälscherkünste. Nach der autorisierten Bearbeitung von Bruno Bucher neu herausgegeben und ergänzt von Arthur Roeßler. XI, 215 S. mit Titelbild. 8°.

Leipzig, F. W. Grunow. 5 M., geb. 6 M., Luxusausgabe auf Bütten geb. in Leder 20 M.

Fischel, Oskar, Das künstlerische Modenbild (ill.). Kunst und Künstler VII, 2.

Haendcke, Berthold, Spanische Plastik (ill.). Westermanns Monatshefte, Juni.

Heidrich, Ernst, Die altdeutsche Malerei. 200 Nachbildungen mit geschichtlicher Einführung und Erläuterungen. 1.–30. Tausend. (Die Kunst in Bildern.) 276 S. Lex. 8°. Jena, E. Diederichs. Kart. 4,50 M., geb. 5,50 M.

Hoeber, Fritz, Griechische Vasen. Mit 78 Abbildungen nach Vasengemälden und Gefäßformen, darunter 4 Farbentafeln. (Klassische Illustratoren. Herausgegeben von Kurt Bertels. — 5.). 140 S. Lex. 8°. München, R. Piper & Co. Geb. 4 M.

Justi, Karl, Michelangelo. Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke. VII, 448 S. mit 41 Tafeln. Lex. 8°. Berlin, G. Grote. 18 M., geb. 20 M.

Justi, Ludwig, Die italienische Malerei des 15. Jahrhunderts. Bd. II. S. 49–60. Die Geschichte der Kunst in 3000 Tafeln mit begleitendem Text. Herausgegeben von Ludwig Justi. 1. Lfg. mit 16 Tafeln. Lex. 8°. Berlin, Fischer & Franke. Subskriptionspreis 1 M., Einzelpreis 1,20 M.

Kammerer, Friedrich, Zur Geschichte des Landschaftsgefühls im frühen 18. Jahrhundert. VIII, 265 S. gr. 8°. Berlin, Calvary & Co. 6 M.

Kleemeier, F., Das Pferd in der bildenden Kunst. Antiquitätszeitung 10. II.

Kunst der Gegenwart. 36,5 × 29 cm. Berlin, Internationale Verlagsanstalt für Literatur und Kunst. Jeder Band 5 M., geb. in Leinwand 6,50 M.

3. Symons, Arthur, Dante Gabriel Rossetti. 60 S. mit 29 Mattkunstdruckbildern. 24 Reproduktionen in Tondruck, 1 Gravüre und 1 Vierfarbentafel.

4. Stahl, Fritz, Altenglische Meister. 60 S. mit 2 Vierfarbentafeln, 43 Mattkunstdruckbildern, 5 Tondruckbildern und 2 Gravüren.

5. Binyon, Laurence, Japanische Kunst. 60 S. mit 37 Mattkunstdruckbildern, 20 Reproduktionen in Tondruck, 1 Gravüre und 1 Vierfarbentafel.

Leonardo da Vinci, Traktat von der Malerei. Nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig neu herausgegeben und eingeleitet von Marie Herzfeld. XI, 438 S. 8°. Jena, E. Diederichs. 10 M., geb. 12 M.

Lux, J. A., Signorelli und Hodler. Die Zukunft XVII, 44.

Maeterlinck, L., Le genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne. 384 S. mit 276 Abbildungen. 8°. Paris, J. Schemit.

Mauclair, Camille, Eugène Delacroix. Mit 17 Mattkunstdruckbildern, 31 Reproduktionen in Tondruck, 1 Gravüre und 1 Vierfarbentafel. (Kunst der Gegenwart. I. Jahrgang. — 6.) 60 S. 36,5 × 29 cm. Berlin, Internationale Verlagsanstalt für Kunst und Literatur. 5 M.

Mauclair, Camille, Quelques idées de jeunes peintres. Revue Bleue XLVII, 6.

Mauclair, Camille, L'admission aux musées. Ebenda XLVII, 2.

Meier-Graefe, Julius, Hans v. Marées, sein Leben und sein Werk. 3 Bände. 2. Bd. XII, 621 S. mit Abbildungen und Tafeln. Lex. 8°. München, R. Piper & Co. Bd. 1 und 3 sind noch nicht erschienen.) Vollständig, kart. 60 M.

Meier-Graefe, Julius, Über Impressionismus. Kunst für Alle XXV, 7.

Michel, Wilhelm, Leo Putz. Ein deutscher Künstler der Gegenwart. 56 S. mit Abbildungen und 75 Tafeln. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 20 M.

Muther, Richard, Geschichte der Malerei. 3 Bände. 567, 589 und 602 S. mit Abbildungen und Bildnis. gr. 8°. Leipzig, K. Grethlein. Geb. in Leinwand 36 M., Prachtausgabe in Leder 60 M.

Rothes, Walter, Die Madonna in ihrer Verherrlichung durch die bildende Kunst aller Jahrhunderte. 2. wesentlich umgearbeitete und vermehrte Auflage. Mit

163 Text- und 8 Einschaltbildern. XVI, 223 S. Lex. 8°. Köln, J. P. Bachem. Geb. in Leinwand 8 M.

Scherer, Valentin, Die Passion Christi in der deutschen bildenden Kunst (ill.). Westermanns Monatshefte, April.

Schmarsow, August, Federigo Barocci, ein Begründer des Barockstils in der Malerei. Mit 13 Tafeln. (Abhandlungen der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Philologisch-historische Klasse. 26. Bd. — 4.) 168 S. Lex. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 8 M.

Schmidkunz, Hans, Ein Vortrag vom Vortragen. (Über Verwertung von Lichtbildern.) Zeitschrift für Philosophie und Pädagogik XVII, 2.

Schmidt, Karl Eugen, Die moderne farbige Radierung (ill.). Velhagen & Klasings Monatshefte XXIII, 12.

Schmitz, Hermann, Die Malerei in ihrer Beziehung zur Baukunst und das moderne Empfinden. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 24, S. 211.

Schreiber, Theodor, Griechische Satyrspielreliefs. Mit 4 Abbildungen im Text und 3 Tafeln. (Abhandlungen der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Philologisch-historische Klasse. 27. Bd. Nr. 22.) 21 S. 8°. 1,60 M.

Schubring, Paul, Hilfsbuch zur Kunstgeschichte. Heiligenlegenden, Mythologie, Technik, Zeittafeln. VIII, 171 S. mit eingedruckten Kartenskizzen. 8°. Berlin, Curtius. Geb. in Leinwand 2,50 M.

Schubring, Paul, Die sixtinische Kapelle. 147 S. mit 138 Abbildungen. Lex. 8°. Rom, Frank & Co. Geb. in Leinwand 4 M.

Seeßelberg, Friedrich, und Erich N.-Werdandi, Streiflichter auf die Lage der bildenden Kunst, skizziert nach den Werken der Berliner Hauptausstellungen des Jahres 1909. I. Die »Große Berliner«. II. Die »Sezession«. (Wertung. Schriften des Werdandi-Bundes E. V. Im Auftrage des Bundes herausgegeben von Friedrich Seeßelberg. — 10.) 39 S. 8°. Leipzig, F. Eckardt. 0,50 M.

Seibold, Alois, Die Radierung. Ein Leitfaden und Ratgeber. Mit 2 Kunstbeilagen und 10 Abbildungen im Text. VIII, 92 S. 8°. Eßlingen, P. Neff. 2 M.

Seidlitz, Woldemar v., Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance. 2 Bände. 454 und 339 S. mit 215 Abbildungen im Text und 63 Tafeln. gr. 8°. Berlin, J. Bard. 30 M., geb. in Leinwand 35 M., in Halbmaroquin 50 M.

Seidlitz, Woldemar v., Chinesische und japanische Malerei. Münchner Neueste Nachrichten 13. III.

Singer, Hans Wolfgang, Max Klingers Radierungen, Stiche und Steindrucke. Wissenschaftliches Verzeichnis. XVIII, 149 S. mit 69 Tafeln. Lex. 8°. Berlin, Amsler & Ruthardt. Geb. in Leinwand 40 M.

Spurrier, S., Black and white. A manual of illustration. 88 S. 16°. London, Rowney.

Thoma, Hans, Albrecht Dürer. Vortrag. Süddeutsche Monatshefte VI, 10.

Wallerstein, Viktor, Die Raumbehandlung in der oberdeutschen und niederländischen Tafelmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Eine stilgeschichtliche Studie. Mit 20 Lichtdrucktafeln. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. — 118.) VI, 109 S. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 8 M.

Westheim, Paul, Die Glasmalerei als Architekturglied (ill.). Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 24, S. 46.

Winckelmann, Johann Joachim, Edle Einfalt und stille Größe. Eine mit Goetheschen und Herderschen Worten eingeleitete Auswahl aus Winckelmanns Werken. Mit einem Bildnis Winckelmanns, einer biographischen Skizze und 14 Abbildungen griechischer Bildwerke. Herausgegeben von Walter Winckelmann.

XVI, 240 S. und 15 Bl. 8°. Berlin, Winckelmann & Söhne. Geb. in Leinwand 4,50 M.

Zimmermann, E., Keramische Plastik. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 23, S. 304.

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

Avenarius, Ferdinand, Von der »Tyrannei« der Mode. Kunstwart XXII, 20.

Bahr, Hermann, Hauskunst. Neue Rundschau XX, 6.

Batka, Richard, Zur Kunsterziehungsfrage. Kunstwart XXII, 22.

Bauer, Kurt, Neue Wege zur Volkskunst. Zeitschrift für bildende Kunst XLV, 1.

Bekker, Paul, Beethoven als Kulturmacht. Eine Studie. Die Musik IX, 1.

Bredt, E. W., Sittliche oder unsittliche Kunst? Eine historische Revision. VIII, 113 S. mit 50 Abbildungen. gr. 8°. München, R. Piper & Co. 1,80 M., kart. 2,80 M.

Bredt, E. W., Chauvinismus und Landschaft. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 24, S. 206.

Bredt, E. W., Die neue Gesetzgebung auf dem Gebiete der Denkmalpflege und des Heimatschutzes. (Flugschriften des Dürerbundes zur ästhetischen Kultur. — 53.) 22 S. 0,20 M.

Bürckner, Richard, Kindliche Verzierungskunst. Ein Beitrag zur Erneuerung des Zeichenunterrichtes. VI S. und 25 Bl. mit Abbildungen auf der Rückseite. 8°. Dresden, Holze & Pahl. Kart. 2 M.

Cagnis di Castellamonte, Emma, Il sentimento estetico nella psicologia e nell' educazione. 130 S. 1908. Torino, Bocca. 3 L.

Claretie, Jules, L'école du goût. Revue Bleue XLVII, 16.

Claretie, Jules, Les droits de l'enfance à la beauté. Revue Bleue XLVII, 9.

Colozza, Esiste l'educazione dei sensi? Rivista Pedagogica II, fascicolo 6 und 7.

Diederich, Benno, Führung zur Kunst. Programm. 31 S. Lex. 8°. Hamburg, Herold. 2,50 M.

Dromard, G., Le dilettantisme sentimental. Revue Philosophique XXXIV, 11.

Dubitzky, F., Religionsbekenntnisse unserer Tonmeister. 27 S. 8°. (Sammlung Musikalisches Magazin.) Langensalza, H. Beyer & Söhne.

Eichborn, Hermann, Militarismus und Musik. 122 S. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 2 M.

Eidmann, Heinrich, Heimatmuseum, Schule und Volksbildung. Mit 2 Tafeln. (Die Volkskultur. Veröffentlichungen zur Förderung der außerschulmäßigen Bildungsbestrebungen. Herausgegeben von Georg Volk. — 11.) 48 S. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. Subskriptionspreis 1,20 M., Einzelpreis 1,40 M.

Endell, August, Künstler und Fabrikant. Die Zukunft XVIII, 5.

Fischer, Handwerk und Kunst. Vortrag. 16 S. 8°. München, Buchh. Nationalverein.

Gizewski, Paul, Die bildende Kunst im Deutschunterricht unserer höheren Schulen. (Pädagogisches Magazin. Abhandlungen vom Gebiete der Pädagogik und ihrer Hilfswissenschaften. Herausgegeben von Friedrich Mann.) 64 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 0,80 M.

Graberg, Kraftsteigerndes Zeichnen. Zeitschrift für experimentelle Pädagogik VIII, 1 und 2.

Hänel, Erich, Wirtschaft und Kunst. Dekorative Kunst XIII, 1.

Herzog, Eduard, Heimatschutz. Predigt, gehalten zur Eröffnung der 35. christkatholischen Synode zu Trimbach am Tage nach der Einweihung der dortigen Kirche. (Flugschriften, herausgegeben vom christkatholischen Preßkomitee. — 2.) 11 S. mit 1 Abbildung. 8°. Basel, Aarau, H. R. Sauerländer & Co. 0,20 M.

Hoeber, K., Volkslied und Arbeit. Hochland VI, 11.
Jaskowski, Friedrich, Volksbildung durch Wagnersche Kunst. Praktische Vorschläge, theoretische Begründungen. 32 S. 8°. Bühl, Konkordia. 0,80 M.
Jentsch, Karl, Kunst fürs Volk. Die Zukunft XVII, 37.
Jessen, Jarno, Die Dame in Kunst und Mode (ill.) Westermanns Monatshefte, April.
Kalkschmidt, Eugen, Kaufmännische Geschmacksbildung. Dekorative Kunst Bd. 17, S. 545.
Kerschensteiner, Georg, Kunst, Moral und Sachverständige. Süddeutsche Monatshefte VI, 11.
Kreis, Wilhelm, Die Erziehung zum Architekten und die Architekturabteilung an der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf. Zeitschrift für bildende Kunst XLV, 2.
Lagaze-Duthiers, G. de, L'art et la vie. Le culte de l'idéal ou l'aristocratie. 721 S. 8°. Paris, Alcan.
Lazarus, Johann, Das Unzüchtige und die Kunst. Eine juristische Studie für Juristen und Nichtjuristen. 168 S. gr. 8°. Berlin, J. Guttentag. 3,50 M.
Loisel, A., L'expérience esthétique et l'idéal chrétien. 235 S. Paris, Bloud. 5 fr.
Lux, J. A., Technik und Heimatkunst. Architekt 7.
Maigron, Louis, Le romantisme et la mode. Revue Bleue XLVII, 4—6.
Mayer, Religion als Kunst. Religion und Geisteskultur III, 4.
Meister, Hermann, Die verrostete Leier. Eine Brandmauer gegen die Volkskunstbestrebungen. 31 S. 8°. Heidelberg, Pendel-Verlag. 0,50 M.
Michel, Wilhelm, Das deutsche Volk und seine Künstler. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 23, S. 308.
Morice, Ch., Pourquoi et comment visiter les musées? 156 S. mit Abbildungen. 8° Paris, A. Colin.
Muthesius, Hermann, Kultur und Kunst. 2. Auflage. VIII, 155 S. 8°. Jena, A. Diederichs. 2 M., geb. 3 M.
Naumann, Fr., Die Schönheit des alten Glaubens. Süddeutsche Monatshefte VI, 12.
Osterrieth, A., Kunst und Recht. (Das Recht. Sammlung von Abhandlungen für Juristen und Laien, herausgegeben von Franz Kohler. — 7.) 84 S. 8°. Berlin, Puttkammer & Mühlbrecht. 1,80 M.
Pauli, Gustav, Die bürgerliche Kunstpflege in Deutschland. Süddeutsche Monatshefte VI, 12.
Pazaurek, Gustav E., Vereinskunst. (Flugschriften des Dürer-Bundes zur ästhetischen Kultur. — 54.) 23 S. und 8 S. Abbildungen. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 0,50 M.
Pechmann, Günther v., Der Künstler und die Industrie. Dekorative Kunst Bd. 17, S. 306.
Pechmann, Günther v., Veredelung der gewerblichen Arbeit. Ebenda S. 281.
Pierret, E., Vers la lumière et la beauté. Essay d'esthétique sociale. VIII, 421 S. 8°. Paris, »La Renaissance française«.
Robinson, M. E., Music as a social discipline. The Sociological Review II, 2.
Rogge, Kunst, Künstler, Christentum. 45 S. 8°. Hamburg, Agentur des Rauhen Hauses. 0,60 M.
Roll, Alfred, Über das Moralische in der Kunst. Kunst für Alle XXIV, 5.
Schaukal, Richard, Aus einem Brief an das 18. Jahrhundert. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 24, S. 197.
Scheffers, Otto, Vom kulturellen Wert zeichnerischer Betätigung. Ebenda Bd. 23, S. 316.
Schmidkunz, H., Förderung der christlichen Kunst. Religion und Geisteskultur III, 4.

Schulz, Otto, Technik und Kultur. Kunstwart XXII, 23.

Schulze-Elberfeld, Otto, Die Kunsthandwerkschule als Möglichkeit für die Ausbildung zum Gartenkünstler. Zeitschrift für bildende Kunst XLV, 3.

Schur, Ernst, Kunst und Industrie. Werkkunst 23.

Schur, Ernst, Kunst und Mode. Dekorative Kunst Bd. 17, S. 265.

Schur, Ernst, Gedanken über Volkskunst. Die Rheinlande IX, 6.

Schur, Ernst, Vom Zeichnen. Münchner Allgemeine Zeitung 5, V.

Sertillanges, A. D., Art et apologétique. 339 S. 16°. Paris, Boud & Cie.

Udine, Jean d', L'exercice des arts et le métier, la beauté organique. Monde musical XXI, 14.

Velde, H. van de, Volkskunst, Kunst und Künstler VII, 6.

Weigl, Franz, Lesen, Lesenlernen und Schundlektüre. (Pädagogische Zeitfragen. Sammlung von Abhandlungen aus dem Gebiete der Erziehung. Herausgegeben von Frz. Weigl. Bd. V, Heft 29.) 26 S. 8°. München, v. Höfling. 0,60 M.

Zeitlin, Leon, Das Ende der Mode. Die Zukunft XVIII, 2.

8. Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

Graphische Werkstätten. Monatsschrift. 1. Heft Oktober 1909. 24 S. mit Abbildungen und 2 Plänen. Berlin, A. Knab.

Die Künstlerwelt. Internationale Zeitschrift. Herausgeber und Chefredakteur: Hermann Rosenfeld. 1. Jahrgang. Oktober 1909 bis September 1910. 12 Hefte. 1. Heft 16 S. mit Abbildungen. 37 × 28 cm. Berlin, H. Schildberger. 5 M., einzelne Hefte 0,50 M.

Der Merker. Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater. Herausgeber: R. Batka und L. Hevesi. Chefredakteur: R. Specht. 1. Jahrgang 1909/10. Halbmonatsschrift. Wien, Österr. Verlag, Schwarzspanierhof. Jährlich 18 K.

Nord und Süd vereint mit Morgen. Deutsche Halbmonatsschrift. Redakteur: Max Osborn. Verantwortlich: Kurt Radlauer. Redakteur der Musikbeilage: Kurt Fliegel. 131.—134. Bd., 34. Jahrgang Oktober 1909 bis September 1910. 24 Hefte. 1. Heft 100 und 10 S. mit Abbildungen und 5 Tafeln. Lex. 8°. Berlin, Verlag Nord und Süd. Je 1 M.

Original und Reproduktion. Zeitschrift für Kunsthandel und Kunstsammlungen. Herausgegeben von Hans Loose. Jährlich 12 Hefte. 1. Heft 56 S. mit 1 Tafel. Lex. 8°. Leipzig, G. F. Schacht & Co. 20 M., Halbjährlich 12 M.

Parcs et Jardins. Revue mensuelle. 4°. Paris, Édition des »Belles Demeures de France«.

Das Werk. Illustrierte Halbmonatsschrift für Architektur und Kunstgewerbe. Schriftleitung: O. Voepel, 1. Heft 16 S. mit Abbildungen. 8°. Leipzig, Voigtländer.

Wohnungskunst. Das bürgerliche Heim, vereinigt seit Juli 1909 mit der Münchner Halbmonatsschrift »Die Raumkunst«. Illustrierte Halbmonatsschrift für Wohnungskunst, Innenarchitektur und Kunstgewerbe. Redaktion Maximilian Maul. 1. Heft Juli. 20 S. 4°. Darmstadt, Schröder & Freund.

VII.

Anfangsgründe jeder Ornamentik.

Von

August Schmarsow.

(Fortsetzung und Schluß.)

Jede symbolische Ornamentik setzt bereits eine bildende Kunst im eigentlichen Sinne voraus, die plastisch oder zeichnerisch das Urbild selber geschaffen hat, d. h. das Idol, auf das sich alle Symbole beziehen, auf das sie zurückweisen oder von dem sie sich alle ableiten, seien sie nun Abbilder, d. h. Wiederholungen oder Abbreviaturen dieses verehrten Kultbildes, oder im ursprünglichen Sinne des Wortes »Symbolon« nur Bruchstücke der kanonischen Darstellung, die das Ganze vertreten, indem die Vorstellung des Empfängers das Fehlende ergänzt. Wirklich symbolische Ornamentik setzt also nicht allein ein körperliches oder flächenhaftes Kunstwerk, eine Schöpfung der Plastik oder Malerei voraus, die den absoluten Wert selber darstellt, sondern außerdem noch einen gewissen Aufwand frei schaltender Vorstellungsarbeit, die zu einer dargebotenen Hälfte (der *Tessera*) die fehlende andere hinzudenkt oder in einem noch geringeren Teilwert den Vollwert des Ganzen anerkennt *(pars pro toto)*, d. h. in, mit und unter einem sinnlichen Zeichen eine geistige oder doch psychisch weit darüber hinausgehende Bedeutung zu empfangen gelernt hat. Wo also nachweislich symbolische Ornamentik auftritt, da befinden wir uns nicht mehr in der Urzeit eines Volkes, sondern bereits in einem sehr fortgeschrittenen Stadium seiner Entwicklung. Und umgekehrt dürfen wir nicht von der Urzeit z. B. der Germanen aussagen, sie sei eine Periode symbolischer Kunst oder gar symbolischer Ornamentik gewesen, wenn wir nicht etwa mit dem Namen »Urzeit« statt des wirklichen Anfangsstadiums einen willkürlichen oder konventionellen Begriff verbinden, der mit dem Wortsinn nicht übereintrifft. Sonst ist eine sogenannte »symbolische Urzeit« nichts anderes als eine *contradictio in adjecto,* ein unmöglicher Ausgangspunkt für irgendwelche kulturgeschichtliche Entwicklungsreihe. Die Urzeit eines Volkes kann niemals »symbolisch« schaffen; da fehlt die ganze unentbehrliche Vorgeschichte bis zur »physioplastischen« oder physiographischen Dar-

stellung zurück und — um der Kürze halber mit Max Verworn [1]) weiter zu reden — der gesamte Übergang zu »ideoplastischer« Kunst, der gerade den allerwichtigsten Zuwachs intellektuellen Lebens dokumentiert; und dieser ist für die zweite Voraussetzung symbolischen Ausdrucks, das Entstehen übertragener Bedeutungen, unerläßlich. Jene kulturgeschichtliche Konstruktion behauptet also nichts als eine psychologische Unmöglichkeit. — Wenn ein andermal der Versuch gemacht wird, für die Zeit der sogenannten Linear- und geometrischen Flächenornamentik die Bezeichnung »symbolisch« in die Terminologie einzustellen, so wird damit entweder die ganz willkürliche Annahme eingeschmuggelt, aller Linearornamentik usw. müsse symbolische Bedeutsamkeit innewohnen, oder es wird mit dem Worte »symbolisch« ein törichter Mißbrauch getrieben, auf den nur die lieblichen Reime nach Altvater Zumpts Genusregeln passen: »Was man nicht definieren kann, das spricht man als symbolisch an« [2]).

Jede echte symbolische Ornamentik ist, wie wir uns gesagt haben, überhaupt gar keine reine Ornamentik mehr, sondern ein Mischprodukt aus Ornamentik und darstellender Kunst. Denn jedes Symbol ist ein absoluter Wert für sich und geht als solcher über den sinnlichen Wert eines ornamentalen Reizelementes hinaus. Das ornamentale Verfahren mit symbolischen Bildern und Zeichen unterliegt also denselben Bedingungen wie dasjenige mit vorgefundenen Naturprodukten mehr oder minder selbständiger Art, von denen wir oben in erster Linie gesprochen haben. Sie werden durch die vielfältige Wiederholung, durch die Gesetze der Reihung und Gruppierung, der Symmetrie, der Proportionalität und des Rhythmus, denen man sie unterzieht, zu relativen Werten, die sich einem Gebrauchsgegenstand als ihrem Träger anpassen, also dieser körperlichen Einheit unterordnen müssen. Und während die Naturdinge wie Muscheln und Perlen oder Fruchtkapseln und Tierzähne sich dies ruhig gefallen lassen, bleibt im Symbol immer der Anspruch auf absoluten Wert und höhere Bedeutung als Widerspruch zu solchem Verfahren der Ornamentik bestehen. Dekorative

[1]) Zur Psychologie der primitiven Kunst, Jena 1908, und Die Anfänge der Kunst, Jena 1909. — Ich akzeptiere diese Bezeichnungen erst einmal im rein psychologischen Sinne. Meine Terminologie bevorzugt sonst im kunstwissenschaftlichen Sinne den Gegensatz »Idealismus« und »Naturalismus oder Realismus«. Vgl. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft usw. 1905 und in dieser Zeitschrift II, 4. S. 496, 493, 491.

[2]) Die Annahme, daß zu jener symbolischen Zeit der Grad der Aufmerksamkeit geringer gewesen sei als in einer folgenden Periode, die typisch genannt wird, widerspricht so vollkommen den Tatsachen paläolithischer Wandmalerei und heutigen Erfahrungen der Forschungsreisenden in Afrika, Brasilien usw. an ihren Führern, daß die Aufstellung keiner weiteren Diskussion bedarf.



Verwendung des Symbols bringt eine Veräußerlichung seiner inhaltlichen Anwartschaft mit sich; nur der sakrale Zweck, die Heiligung des Gebrauchsgegenstandes kann wieder über diese unleugbare Tatsache hinweghelfen.

Setzen wir zwischen den Symbolen hier und den Naturobjekten dort das notwendige Übergangsglied ein, das Abbild eines Naturdinges um seiner selbst willen, etwa ein Tierbild, das dann Träger symbolischer Bedeutsamkeit werden mag, so blicken wir vollständig in die Bedingungen des Entwicklungsprozesses hinein und erhalten außerdem die nötigen Fingerzeige für die Konsequenzen des ornamentalen Verfahrens. Das nämliche Tierbild, in so und sovielfacher Wiederholung auf einem Gerät aufgereiht, wird eben durch diese regelmäßige Wiederkehr relativ entwertet. Nehmen wir ein beliebiges Knochenstück mit zwei, drei Renntiergestalten in Profilansicht nebeneinander, wie der paläolithische Jäger sie zu seinem eigenen Vergnügen darauf eingeritzt hat [1]). Die gravierte Darstellung ist zunächst ein Bild, das für sich besteht, ein unabhängiges Werk der bildenden Kunst, solange die Fläche, die es trägt, das Knochenstück, keinem anderen Gebrauchszwecke dient. Auch das kauernde Roß, auf der Rückseite einer Fibel eingekratzt [2]), ist eine zeichnerische Wiedergabe des Tieres um seiner selbst willen; es ist ein Bild, kein Ornament, da es bei der Verwendung der Fibel zu ihrem Zweck als Gewandnadel gar nicht zu Gesicht kam: die glatte Rückseite des Schmuckstückes ward nur nachträglich als Bildfläche für die gravierte Darstellung verwertet. Dies einzelne Tierbild beansprucht die volle Aufmerksamkeit für sich in simultaner Anschauung. Die Reihe weidender Renntiere vermag in gleicher Weise als Ganzes, d. h. als Gemälde, als selbständiges Kunstwerk zu wirken, doch nur soweit wie die Sehgemeinschaft reicht. Sowie eine Verschiebung des Standpunktes von einem Exemplar oder einer Gruppe zur andern erfolgt, sowie der Blick weiterrückt von der Zusammenfassung im Sehfelde zum Vereinzeln nacheinander, so beginnt die Mehrzahl der gleichen Eindrücke nacheinander ihre relativ entwertende Wirkung zu äußern: die Auffassung wird typisch. Ist nun das Knochenstück vollends ein Gebrauchsgegenstand mit eigenem Zweck und daraus erwachsener Form, so gewinnt die Einheit des Körpers die Oberhand, die Richtung des Messers, des Pfriemens, des Griffes und der Schneide sprechen mit und ordnen sich das Tierbild unter, auch wo es noch völlig naturalistisch bleibt und seinen physio-

[1]) Vgl. die Abbildungen bei Verworn, Anfänge der Kunst, Fig. 22a und Zur Psychol. d. primit. Kunst, Fig. 1 u. 2.

[2]) B. Salin, Altgerman. Tierornamentik, Fig. 511.

graphischen Ursprung an der Stirn trägt, — wie z. B. eine Reihe von Gazellen- oder Gemsköpfen [1]).

Bringen wir nun aber beide Beispiele zusammen, etwa auf den Griff eines Dolchmessers, so daß sich am Schaft die Reihe der Gemsköpfe entlang zieht, auf der runden Platte oben aber das Bild des kauernden Rosses oder eines weidenden Bison Platz findet, so ist der Sinn dieser ornamentalen Verwertung sofort klar: für das Entlanggleiten an der gestreckten Form des Schaftes, der Handhabe, über die auch die Finger des Jägers greifen: die Reihung nebeneinander; für die bevorzugte Stelle verweilender Betrachtung an dem isolierten Knauf: das Einzelbild für sich. Die Rangordnung relativer Werte je nach der simultanen oder sukzessiven Aufnahme stuft sich fühlbar ab. Das naturalistische Tierbild war ursprünglich ein selbständiges Kunstwerk und könnte es auch hier in seinem runden Rahmen, vom Gebrauchsgegenstand losgelöst, wieder werden, sowie wir den Zusammenhang mit der fremden Einheit des Geräts aufheben. Setzen wir statt dessen ein symbolisches Tierbild ein, so ergibt sich die Steigerung seines Wertes nach der absoluten Bedeutung zu von selbst. Ebenso deutlich würde jedoch die Einsetzung eines Symbols an Stelle der gewählten Reihe naturalistischer Gazellenköpfe diesen höheren Wert auf die abschüssige Bahn bringen, wie das vollgültige Abbild des Naturobjekts, das mehrfach wiederholt wird. Dort haben wir die relativ stärkste Anwartschaft des Solitärs, hier die gleichmachende Abfolge von Durchschnittswerten, eine Pluralität von Reizelementen sekundären oder tertiären Ranges. Der gleitenden Auffassung sukzessiven Entlangsehens erliegt auch das Symbol, ein Reizkomplex, ein Assoziationszentrum von lebendigster Anziehungskraft, allmählich mehr und mehr.

Damit ist klar, daß die Betrachtung symbolischer Elemente oder ursprünglich selbständiger Bilder von Naturdingen, ebensowenig wie die vorgefundener Einzeldinge der umgebenden Welt, die der Mensch zu Schmuck und Zier verwendet, uns einen reinen und maßgebenden Begriff von dem Wesen der Ornamentik übermitteln kann, geschweige denn die Anfangsgründe ihres Verfahrens selbst. Alle Ornamente gegenständlichen Inhalts, alle abbildlichen oder symbolischen, also eigenwertigen Elemente müssen beiseite bleiben; denn sie gehören allesamt — erst oder noch — Mischprodukten der Ornamentik mit der darstellenden Kunst an.

4.

Kehren wir also reumütig von dem Abwege, auf den uns die vermeintlich urzeitliche Symbolik und die Verquickung mit Bestandteilen

[1]) Verworn, Anfänge, Fig. 28.

bildender Kunst verleitet hatte, zurück zur Beobachtung primitiver Tätigkeit, die wir schon bei der Entstehung des einfachsten Halsbandes aus einem Lederriemen oder einem Baststreifen eingeschlagen hatten. Das wäre ja wohl die Quelle sämtlicher sogenannter »Herstellungsmotive« der Ornamentik.

Die Lagerstätten paläolithischer Jäger, die unter einem überhängenden Felsen etwa auf uns gekommen sind, enthalten aufgehäufte Massen zerschlagener Knochen des erlegten Wildes. Hier finden sich nahe an den Gelenkenden quer verlaufende Einschnitte und Kerben, die beim Zerlegen entstanden sind. Aber schon hier begegnen auch wohl Beispiele zufälliger oder absichtlicher Wiederholung solcher Querstriche. Dem Jäger jener Zeit war das Einkerben und Entlangschaben am weichen Knochen durchaus geläufig, zumal wenn er seine Hautlöser und Genickfänger, seine Pfeilspitzen und Pfriemen aus Knochen herzustellen pflegte. So sehen wir nicht selten auf den ältesten Knochenwerkzeugen ganz zwecklos und unmotiviert angebrachte Kerben, die nichts sein können als spielende Wiederholung der zweckdienlichen Bewegung mit einem scharfen Instrument [1]).

Zunächst mag die Parallele ganz unvermerkt entstanden sein. Ein ander Mal ward sie vielleicht reflexartig als Nachklang der ersten ausgeführt. Innervationsresiduen im Organ selber können solche Replik veranlassen. Übungsbewegungen bei unserer heutigen Gymnastik zeigen uns solche Fälle ganz geläufig, mögen sie auch keine sichtbare Furche hinterlassen, wo der Arm oder das Bein in der Luft nachpendelt, wie etwa das Spiel mit dem Spazierstock sie auf sandigem Boden hervorbringt. Die wichtigste Tatsache beruht jedoch darin, daß die Wiederholung aufgefaßt, daß ihr Ergebnis anerkannt und geschont oder gar mit Absicht weitergeführt wird. Mag ein fehlgegangener Strich beim Glattschaben oder eine Unvorsichtigkeit bei der Polierarbeit die Gelegenheitsursache sein. Die Ritzung geht vielleicht zu tief, so daß sie nicht ausgewetzt werden kann; da hilft man sich, indem man die ganze ursprünglich glatt gewollte Fläche mit Ritzen schraffiert. Und eben die Regelmäßigkeit der Abstände, die wohl bemessene Füllung mit Strichen von einem Ende bis zum andern oder in klar erkennbaren Grenzen verhütet den Anschein des Zufälligen, den Verdacht des Mißlingens und sichert den Eindruck des Gewollten, des absichtsgemäß Erreichten. So entsteht vermeintlich von selbst, aber in Wirklichkeit unter mannigfaltigem Mitspiel des Menschenwillens die primäre Musterung, vielleicht die Kerbreihe, die man als »älteste Form der Ornamentik« angesprochen hat.

[1]) Über diesen Tatbestand vgl. M. Verworn, Anfänge der Kunst 1909, S. 33 mit Bd. II, 4 dieser Zeitschrift, S. 472 ff.



Es ist sehr bemerkenswert, sagt man, daß die ältesten und ursprünglichsten Ornamente auf Knochengeräten lediglich in parallelen Kerbreihen bestehen, wie wir sie im Aurignacien finden. Aber sind dies auch wirklich Ornamente, fragen wir, und weshalb dürfen wir sie als solche in Anspruch nehmen? — Machen wir einmal eine Stichprobe,

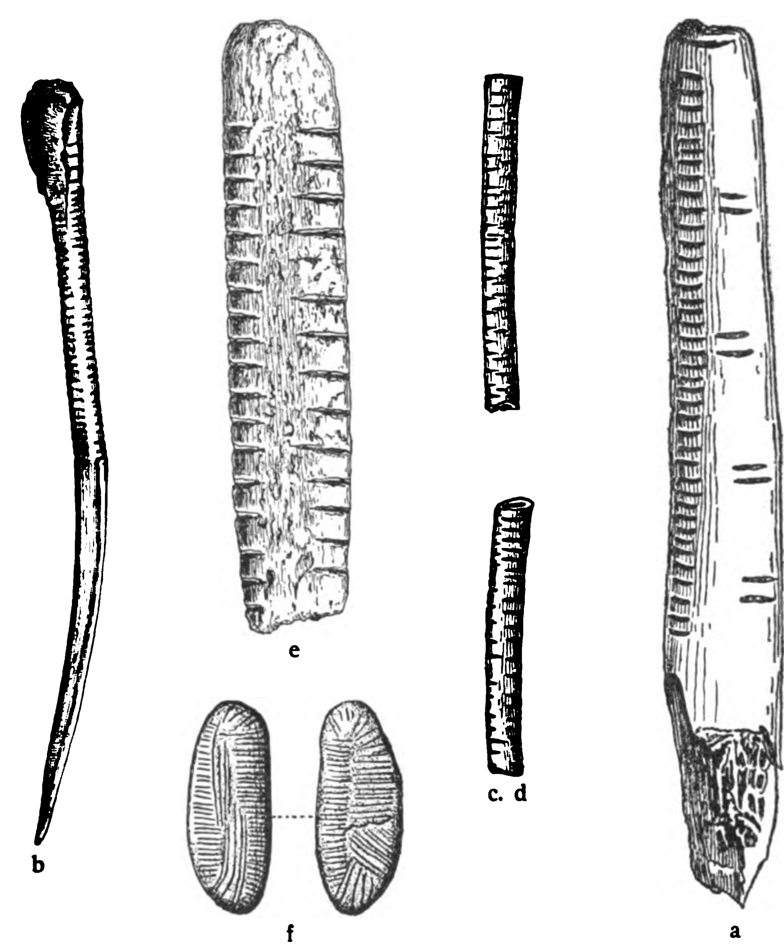


Fig. 1. Kerb- und Strichreihen auf Knochen und Stein.
(Aus Verworn, Anfänge der Kunst, G. Fischer, Jena.)

indem wir die Abbildung 12 bei Verworn, Anfänge der Kunst S. 29, etwas im einzelnen betrachten, wo sechs verschiedene Beispiele von Kerb- und Strichreihen als »ältestes Ornamentmotiv auf Knochen und Stein« zusammengestellt sind.

Zwei Stücke von Vogelknochen (c und d) sollen als Schmuckanhängsel gedient haben. Lassen wir uns durch diese Bestimmung

nicht voreinnehmen, so bleibt doch die horizontale Reihung kleiner Kerben bestehen, die den Eindruck der zylindrischen Oberfläche dieser Röhrenknochen dem Aussehen schlanker Birkenstämmchen oder -zweige nähert, deren silbergraue Rinde in straffer Spannung ähnliche Horizontalstreifen aufweist. Das ist kein müßiger Vergleich; wenn er auch keinen Augenblick die Absicht auf Nachahmung eines solchen Naturvorbildes unterschieben soll, so lehrt uns doch der Anklang an dies wohlbekannte Beispiel aus unserer Pflanzenwelt den Sinn auch der fremden Erscheinung schneller und gewiß richtig erfassen. Es ist ein verweilendes Betonen der zylindrischen Form des Röhrenknochens, und die horizontalen Kerbchen bringen durch das Ineinandergreifen der Reihen eine Bindung und Spannung in dieser Dimension hervor, während die häufige Abfolge in vertikaler Richtung natürlich die Länge des Knochens erst recht zu Sinnen führt. Die Rundung des Stabes und seine Höhe zugleich werden uns durch die einfachen Reizelemente eingehender zur Anschauung und zum Gefühl gebracht, als dies beim glatten Knochen der Fall wäre. Die Vermittlung solcher Körperwerte durch Auflösung der simultanen Raumgrößen in sukzessiv aufzunehmende Zeitfolge zeigt also ein in seiner Schlichtheit gerade schlagendes Beispiel für die Hauptfunktion der Ornamentik: vorhandene Werte zu begleiten, auszuzeichnen und hervorzuheben. Das Verfahren ist fast ausschließlich das der Reihung, noch nicht einmal in strenger Regelmäßigkeit, sondern mehr in diffuser Musterung.

Ähnliche Beobachtungen gestatten die beiden flachen Seiten eines Steinchens mit Strichelung darauf (f), die sowohl dem Umfang der Formgrenzen folgt, also wieder die bohnen- oder nierenähnliche Gestalt anerkennt, als auch sofort bei der Übersichtlichkeit des kleinen Ganzen darauf verfällt, das Übergewicht der längeren Achse als maßgebend aufzunehmen und zu bestätigen. Auf der einen Seite ist in der Mitte zwischen den beiden Strichkolonnen ein Intervall ausgespart, auf der anderen Seite sind gar vier bis fünf Vertikalstriche in zwei Anläufen übereinander eingeschaltet. Bei der Auffassung des Steinchens als Körper tritt also das neue Prinzip der Symmetrie zwischen zwei aufsteigenden Strichreihen sofort zutage, und die bezeichnete Mittelachse läßt keinen Zweifel, daß diese eingelegte Senkrechte als Dominante der Konstellation empfunden wird, die im zweiten Falle, sogar ausdrücklich betont, den Schein erweckt, als sei sie der struktive Halt des Systems. Kaum ein Schritt noch ist nötig, und wir sind bei bewußter Klarheit der Struktur, die dem vorgefundenen Körper mit gleichgültiger Oberfläche durch die ornamentale Behandlung verliehen wird, — zunächst natürlich, wie gesagt, nur dem Scheine nach, als Flächendekoration.

Auf einen unverkennbar beabsichtigten Kontrast stoßen wir bei dem Knochenwerkzeug (b) zwischen einem blank geschliffenen, dreiseitig zugespitzten Stichel und seinem stabähnlichen, wie umwickelt erscheinenden Griff. Dieser ist für die umspannende Faust zugerichtet, jener zum Angriff auf das fremde Objekt gekehrt. Auch hier vermittelt die horizontale Strichelung den vertrauteren Bestandteil des Wertes, während die Waffe ihren eindringlichen Charakter in energischer Bewegungslinie verkündet. Zwei ganz verschiedene Teile finden sich in derselben Richtungseinheit zusammen. Ornamentik im Einklang mit Struktur.

Am wichtigsten bleiben für uns hier zuletzt die einfachen Knochenstücke (a und e), die sozusagen die abstraktesten Beispiele solcher Kerbreihen darbieten. Und zwar ist in dem ersteren, auf der Länge eines Zeigefingers etwa, ein augenfälliger Gegensatz zwischen der senkrecht verlaufenden Kerbreihe links und der glattgelassenen Fläche rechts durchgeführt: sie stehen wie Vorderseite und Innenseite eines Fingers, wenn nicht gar wie Rückgrat und Bauch einander gegenüber. Wie starr ragen die vierzig Kerbchen übereinander an vertikaler Achse auf, als gewährten sie den eigentlichen Halt der schlichten Rundung drüben. Und zwischen beiden vermitteln die vier Paare gleicher Kerben, die in größerem Abstand voneinander neben der kontinuierlichen Reihe wie von dieser Wirbelsäule auszugehen und in die Weichteile hineinzureichen scheinen, indem sie die ganze Länge des Knochens in fünf ungefähr gleiche Abschnitte sondern, neben denen doch links und rechts die Einheit der Gesamtgröße, wenn auch in zweierlei verschiedener Form zur Erscheinung kommt, — man möchte sagen, das eine Mal genau nach Zahl und Maß aufgeteilt, das andere Mal als schlichtes Kontinuum der glatten Zylinderfläche selbst, wie sie, wohlgesäubert und geschabt, zugrunde lag, ehe die Einkerbung erfolgte. Links folgen die Kerben an der Vertikalachse wie ausgezählt, und kleine Fehler im Gleichmaß der Abstände bestätigen nur die Absicht genauester Regelmäßigkeit. Zählt man sie wirklich von oben nach unten, so erfolgt zweimal beim neunten und zehnten Strich die Nebenstellung eines begleitenden Strichpaares, so daß man meinen könnte, es habe sich überhaupt um exakte Herstellung eines Maßstabes gehandelt. Erst der verfrühte Eintritt dieser Begleitung durch das folgende Paar bei acht und neun, und abermals so beim letzten, unter dem links noch zwei weitere Kerben (39 und 40) sitzen, überzeugt, daß wir doch nicht konsequente Abzählung behaupten dürfen, sondern immer noch ein ornamentales Verfahren nach dem Augenmaß vor uns haben. Aber diese Striche sind so markant, so starr, daß sie als sinnliche Reizmittel für genießende Betrachtung allzu abstrakt erscheinen. So einfache, scharfbegrenzte Elemente dienen uns heute zum Zählen und Messen. Und

was will die strenge Proportionalität der Abstände zwischen den vier senkrecht übereinandergestellten Linienpaaren daneben? Fällt nur uns die damit vollzogene Fünfteilung der Mittelachse des Körpers auf? Und der Gegensatz gegen die gedrängte Skala links wie die glatte Länge rechts, oder die ausgleichende Verbindung zwischen beiden, die wir darin wahrnehmen, wären für den Verfertiger und seine Zeitgenossen nur Reizelemente zur Abwechslung, mehr oder minder willkürliche oder spielerische Anbringung müßiger Linienzier? Blicken wir nicht hinein in das Ergebnis eines langwährenden Vorgangs, wie man an der Hand technischer Manipulationen, durch die absichtliche Wiederholung einfachster Querschnittansätze — das Zählen gelernt hat und das genaue Maßhalten in solcher Aufteilung, wenn nicht die Nachmessung solcher Größen an anderen Objekten? In das Kapitel, wie der paläolithische Jäger zählen gelernt hat, wenn nicht bis vierzig vollends, doch bis acht und neun und zehn, gehört dieses Knochenstück von Brassempony in den Pyrenäen gewiß. Und anderseits ist es eine Urkunde rhythmischer Periodenteilung, wie vier acht- bis zehnsilbige Verse mit markierten Pausen dazwischen! Ein besonders umrändertes Kopfstück ist jetzt abgebrochen, war jedoch gewiß von rundlicher Form, so daß wir nicht zu weit gegangen sind, indem wir auch dem Anklang an organische Körperbildung Ausdruck verliehen haben, den der Eindruck des Ganzen trotz der Starrheit auslöst. Solch ein Vergleich erscheint um so berechtigter, wenn das Knochenstück (e) uns daneben zeigt, wie ein verwandtes Werk aussieht, wo diese Vorstellung eines organischen Gewächses völlig mangelt. Es ist eine flache, etwas breitere, oben abgerundete Knochenleiste, die wir ohne diese Abrundung und Abschleifung der Kanten zunächst vielleicht als Lineal ansprechen würden. Von gleicher Höhe ab sind links achtzehn, rechts vierzehn Kerben, und zwar an dieser Seite früher endigend, eingeschnitten. Wer hier noch Ornamente und nicht einen Maßstab anerkennt, der über die allmähliche Entstehung eines Kerbholzes weit hinausgeht, muß vor allen Dingen darauf Gewicht legen, wie viel gerade die abstrakteste Regelmäßigkeit für den erwachenden Menschengeist wert war, der sich anschickt, nach seinem eigenen Hausgesetz die Mannigfaltigkeit der Natur zu bewältigen. Welch eine Hilfe ist dem Intellekt aus seiner eigenen Organisation erwachsen, die aus vielen verschiedenen und abwechselnden Anschauungen der Wirklichkeit einen bleibenden Begriff zu retten lernt, die nicht umhin kann, aus zahllosen individuellen Erscheinungen, die vor ihm auftauchen und wieder verschwinden, die Vorstellung des Gemeinsamen herauszuschälen, die wir »Typus« nennen, und die ihm hilft, wieder zahllose andere einzufangen in dasselbe Netz! Für solches Entwicklungsstadium

ist die Regel kein Joch, sondern eine Befreiung. Schon die bloße Einübung von Zahl und Maß selbst gewährt Befriedigung und steigert die Selbstgewißheit des Siegers für seine Eroberung der Welt. Immer erneute Wiederholung solcher Exerzitien noch verschafft ihm Genuß und Förderung zugleich in dem Aufbau des *Regnum hominis*. Sie steht damals jeder anderen Betätigung einer eignen Kraft, einer selbsterworbenen Fertigkeit gleich, wenn nicht höher als das Austoben überschüssiger Leibesstärke und Lebenslust im mörderischen Gemetzel. Sie sichert bleibende Errungenschaft. Das erklärt den Triumph der geraden Linie im Neolithikum.

In beiden zuletzt genannten Beispielen hat zweifellos die angespannte Aufmerksamkeit gewaltet, und ihr Ergebnis mutet uns deshalb auch mehr als Arbeitsleistung an denn als Gezier oder als freie, nur sich selbst genießende Äußerung des Tätigkeitstriebes. Darin stehen die vorangestellten Beispiele samt und sonders dem künstlerischen Gehaben und Behagen näher. In allen durchweg aber entfaltet sich das eine gemeinsame Grundprinzip der Ornamentik: das wiederholende Verweilen bei dem vorhandenen Werte, das Durchkosten der gegebenen oder geschaffenen Form nach allen Richtungen, indem man sie mit Reizelementen begleitet, bereichert und umspielt. Bei der Ausführung ist es die scheinbar zwecklose Wiederholung technischer Manipulationen; aber die sinnlich wahrnehmbaren Niederschläge, die solche Parerga hinterlassen, bleiben bestehen und erneuern die Genugtuung des gelungenen Stückes Arbeit oder fördern die ähnliche Freude im Nacherleben eines Andern zutage. Sie verdolmetschen dem Dritten die geduldige Leistung oder die glückliche Improvisation, genug den Wert als solchen.

Da liegen überall in diesen Beispielen auch die psychologischen Wurzeln der Ornamentik vor uns ausgebreitet: der Reiz zur Wiederholung der soeben mit Erfolg ausgeführten Hantierung ist eine der tiefsten und treibt überall ins Kraut, offenbart sich in höchster Verfeinerung noch in die zartesten Blüten, in die vollkommensten Früchte hinein. Die Befriedigung über das Gelingen der eigenen Absicht, die Freude über das Ergebnis der persönlichen Willensenergie und über die Macht der sinnvollen Bewegung der Glieder, die sich an dem oft so widerspenstigen Material bewährt, gesellen sich überall hinzu und locken weiter und krönen die Vollendung. Was wir heute Verzierung nennen, ist ursprünglich gewiß und notwendig mit der technischen Bearbeitung der vorhandenen Stoffe aufs innigste verquickt. Wir können sie noch hinter die Knochenritzung und Kerbschnitzerei zurückverfolgen bis zur Herstellung der unentbehrlichsten Werkzeuge aus Feuerstein [1].

---

[1]) In archäolithischer Zeit, berichtet Verworn, und zum größten Teil auch noch



Hier wird in der »Mandelform« zum ersten Male ein unleugbares Formideal erreicht, das dann lange Generationen hindurch immer wiederholt wird. »Schon im Chelléen war man so von der Mandelform eingenommen, daß man nicht nur die Schlag- und Schneidewerkzeuge, sondern überhaupt alle Werkzeuge, die man früher in einer unregelmäßigen, durch die Form des Abschlags zufällig bestimmten Gestalt herstellte, ja selbst Hohlschaber jetzt auch in Mandelform verfertigte.« Wenn also das Wort »konventionell« irgendwo ausreichend wäre, den Inhalt einer Kulturperiode der Menschheit allein zu charakterisieren, so wäre es geeignet, diese Periode der mandelförmigen Feuersteinwerkzeuge nach ihrem verbreitetsten Wahrzeichen zu benennen, jedenfalls viel zutreffender, als wenn man die Vorliebe für Pflanzenornamentik seit der Ottonenzeit oder die phantastische Tierornamentik unter den Staufischen Kaisern damit belegt, mit denen das Wort »konventionell« doch nicht das Geringste zu tun hat, es werde denn bei den Haaren herbeigezogen und gezwungen, eine längst überwundene, aber immer wieder aufgewärmte Terminologie zu bemänteln, damit sie mit der Periodenlehre der deutschen Kulturgeschichte übereinzustimmen scheine, in der dieses Verlegenheitswort zuerst aufgebracht worden.

Was haben wir in diesen Feuersteinwerkzeugen von erstaunlicher Genauigkeit der Durchführung und starrstem Konventionalismus der Form vor uns? Gewiß unabweisbare Urkunden von der Organisation des menschlichen Verstandskastens für Regelmäßigkeit und von so getaner Grundbeschaffenheit des Intellekts, der sich darin entwickelt.

im frühen Paläolithikum ward die einseitige Bearbeitung des Schaberandes so ausgeübt, daß die einzelnen Absplitterungen durch direkte Behandlung ganz regellos und formlos ausgeführt werden; aber im frühen Paläolithikum schon beginnt man bisweilen, ganz sicher dann im mittleren, Wert darauf zu legen, daß die Absplitterungen möglichst regelmäßig und parallel nebeneinander zu Reihen geordnet werden. Das ist durch Behauen des Randes mittels direkten Schlages nicht möglich. Die Einführung einer neuen Technik begünstigte indes das Streben nach genauer Formgebung, das unverkennbar vorliegt. Schon vom Acheuléen an kennt man sicher die Feuersteinbearbeitung durch indirekten Schlag mittels einer Stein- oder Knochenunterlage und eines leichten Klopfinstruments aus Knochen oder Holz. Mit kurzen Schlägen aus größerer oder geringerer Entfernung vom Stützpunkt konnte man so die Lage, die Richtung und die Länge der Schlagmarken mit viel größerer Sicherheit bestimmen und erzielte Absplitterungen am Rande von erstaunlicher Gleichmäßigkeit. Wenn also zahllose Funde aus der Übergangsstufe vom Archäolithikum zum Paläolithikum, im Rutotschen »Strépyien« aus Belgien und Frankreich wie aus Ägypten die praktische Werkzeugform der flachen Feuersteinknollen an einem Ende bearbeitet zeigen, wie sie lediglich Zweckmäßigkeitsmotiven ihren Ursprung dankt, so geht nun die Bearbeitung immer weiter über den Knollenrand, der beque-ann der Hand ruhen soll, man behaut ihn schließlich ringsherum, so daß eine ängszug form entsteht — einfach aus Freude am Können, ja nimmt die Unbequn die un- des Anfassens, die schneidende Schärfe in der Hand mit in den Kauf. ohne jede

Wir anerkennen sie auch schon als Urkunden eines ausgeprägten Formensinnes, der mit Hartnäckigkeit und Ausdauer durchgesetzt wird. Er zwingt die Körperbewegungen, die schwierigste Hantierung im kleinen unter ein strenges Gesetz und zwingt dem widerspenstigen, ja tückischen Material, wie der Feuerstein es ist, einen festumschriebenen Willen auf. Nur die stärkste Genugtuung über den Erfolg kann hinreichend für die Geduld entschädigen, um immer wieder als Triebfeder zu wirken, auch wo die Not den Zuwachs neuer Arbeit nicht gebieterisch erheischt. Erst wenn wir die konstitutive Gesamtform im einzelnen näher betrachten, kommt auch der Einschlag zum Vorschein, den wir als Ornamentik ansprechen dürfen. Es ist die peripherische Reihung der Schlagmarken mit ihrer einfachen und alternierenden Abfolge, welche die Form zugleich herstellt und ihre Grenze begleitet. Zuweilen kommt auch wohl eine dritte innere Reihe von Schlagmarken hinzu, die der ganzen Randbildung einen reicheren rhythmischen Vollzug verleiht. Eine Verquickung technisch notwendiger und ornamental füllender Elemente bedeckt dann die Flächen der Mandelform selbst. Werkform und Schmuckform sind noch ungeschieden, wie Grund und Muster in dem ganzen frühen Erzeugnisse der Menschenhand verschwimmen; aber beides ist unleugbar darin. Alle Arbeitsspuren, die zur exakten Herstellung der Form dienen, gehören dem struktiven Schaffen; soweit der Verfolg eines gemeinsamen Formideals vorliegt, anerkennen wir diese Körperbildung als plastische Kunst. — Alle überschüssige Vervielfältigung der technischen Prozedur, die nur ein verweilendes, durchkostendes, umspielendes Wiederholen der Zweckform bedeutet, ist Ornamentik. Und dient diese freie Zutat zunächst auch lediglich zur Befriedigung des Verfertigers während der Ausführung und steht nachher mit der Vollendung des Werks in unmittelbarem Zusammenhang, so wirkt der Niederschlag der Arbeit wie des Spieles dabei doch nach auch bei späterer Betrachtung, erneut ihm die Erinnerung an Mühewaltung und Genugtuung zugleich und wirkt ebenso weiter auf den späteren Empfänger, den fremden Eigentümer und eifrigen Benutzer des Geräts wie endlich auf den nachfolgenden Beschauer noch heute, sowie er sich nur in Sinn und Wesen der Leistung ernstlich vertieft. Die sichtbaren und tastbaren Reizelemente lösen den starren Bestand der Form in simultane und sukzessive, fühlbar lebendige Anschauung auf und vermitteln die Gebärdung ihres Charakters, der schneidigen Schärfe, der vielgliedrigen Flächen, der abgestuften Kurvatur der Wangen, der Klarbis zu und Präzision des Gesamtumrisses. Erst so werden auch die

——— der Technik selber zu Elementen der Zierkunst, weil sie als

¹) In arc. lag von Ausdrucksbewegungen aufgenommen und nacherlebt

werden. Die einfühlenden Sinne des andern, aber gleich organisierten Subjekts verstehen sie unmittelbar. Nur wir müssen uns klar halten, daß die Empfindungen bei der optischen Aufnahme allein schon nicht auf diese eine Sinnesregion beschränkt bleiben, sondern in das tiefer verzweigte Bereich der Tastempfindungen und der Körpergefühle und eben damit erst recht in die Sphäre der Ausdrucksbewegungen hinübergreifen. Die Reizelemente und Lebenssymptome, die das Spiel mit der Technik als Niederschlag über das Menschenwerk breitet, sind größtenteils nur erstarrte mimische Werte, und der Rhythmus der Arbeit wiederholt sich in der Einfühlung, das Werden der Form geht vor uns auf und erweckt sein Echo in dem eigenen Bewegungsapparat, dessen reflexartiges Nachschwingen eben die Antwort gibt. So ist auch diese Ornamentik aus rein technischen Motiven eine Vermittlung vorhandener Körperwerte und Gestaltungsformen, eine Begleiterin und Verbreiterin ihres Lebensgehaltes. (Vgl. hierzu die Abbildungen bei Verworn, Anfänge, Fig. 4—6 und 11.)

Nun erst begreifen wir zur Genüge, wie der Kerbschnitt in Knochen und Holz mit seiner geradlinigen, sei es wagrechten oder senkrechten Führung eine Steigerung der ornamentalen Reizmittel bedeutet, und zwar im Sinne der menschlichen Willensenergie. Dies liegt einerseits an der Natur des Materiales, das nicht so eigenwillig als Gegenspieler mitwirkt wie der Feuerstein mit seinen fast unberechenbaren Absplitterungen. Der Widerpart ist bei Holz- und Knochenschnitzerei schon viel passiver und fügsamer. Desto mehr spricht die beabsichtigte und innegehaltene Richtung des Urhebers sich aus; sein mühsam ertrotztes Feuersteinmesser dient ihm jetzt als unfehlbarer Vollzieher der Impulse. Die Kerbschnittreihen in kontinuierlicher Folge an einer Vertikalen, die übereinandergestellten Paare von Strichen mit dem Abstand auf der glatt polierten Fläche dazwischen, der Gegensatz der einheitlichen Zylinderform des Röhrenknochens als bestehender Grund neben der willkürlich gehaltenen oder der ununterbrochen einschlagenden Reihung der Kerben (vgl. oben unsere Figur a), — alles das mag dem anspruchsvollen Sinn des modernen Menschen so einfach und unbedeutend erscheinen; für den paläolithischen Menschen, für den Germanen der Urzeit etwa, ist es höchst bedeutungsvoll und gar keine einfache, sondern eine sehr erkleckliche Leistung. Einmal liegen hier die wichtigsten Anfangsgründe aller Ornamentik zutage: die klare Sonderung von Grund und Muster, ihre räumliche Trennung und Auseinanderhaltung, ja ein drittes Gebiet der Vermittlung zwischen beiden. Dann aber beurkundet dies Fundstück den fortschreitenden Eroberungszug des Intellekts und liefert uns psychologischen Kunstforschern die unverkennbaren Symptome der beginnenden Ideographie, auch ohne jede

Beziehung zur darstellenden Kunst. Hier werden die Koordinatenachsen der bewußten Raumanschauung ergriffen und, wenn auch vielleicht noch spielend gefunden, doch dauernd erfaßt. Von hier aus erwachsen sie zum Rückgrat der intellektuellen Weltanschauung als eigenes System des aufrechtwandelnden Menschen, zum Grundstock seines Ich im vollrunden Körper, der die Mittelachse mit sich herumträgt wohin er auch gehe, und seiner bewußten Auseinandersetzung mit der Welt, in die er gestellt ward.

»Sehr früh schon, sagt man — wie es scheint, bereits im Aurignacien, besonders aber im Solutréen und Magdalénien —, werden Kerben und längere Linien unter bestimmten Winkeln miteinander kombiniert« — und sofort ist man mit dem Namen, der uns heute geläufig ist, bei der Hand: »so entstehen geometrische Muster einfacher und komplizierterer Art« (Verworn, a. a. O. S. 28), — als ob dieser heutige Name ganz selbstverständlich und wohlberechtigt wäre für eine »paläolithische« Erscheinung! Mit diesem schulmäßig erstarrten Namen aber veruntreut man die Sache; die vermeintlich wissenschaftliche Terminologie vernichtet mit einem Schlag den Lebensgehalt und setzt einen verknöcherten Schematismus an die Stelle sprühender Willensenergie. Das ist Mord und Totschlag, keine adäquate Behandlung der Symptome; die Klassifikation der Schubfachleute prellt uns um den Hauptertrag. Wenn das Spiel mit technischen Ornamentmotiven »zu allerlei Kombinationen der Kerbschnitte unter rechten oder spitzen und stumpfen Winkeln d. h. zur Entwicklung einer geometrischen Ornamentik führen muß, — so bedarf das [angeblich] keiner weiteren Erklärung« (Verworn S. 33). Aber diese mathematische Ausdrucksweise der Beschreibung erweckt an sich schon eine ganz falsche Vorstellung, um was es sich handle, oder antizipiert wenigstens, was nicht sofort von selber mit entsteht, sondern erst nachträglich durch Bedeutungswandel und Auffassungswechsel daraus erwachsen mag. Gar keine Mathematik zunächst, weder Geometrie noch Planimetrie noch Stereometrie wird das Maßgebende sein bei diesen »geradlinigen Kerbschnitten«; gar keine Winkel beim Paläolithikus, weder rechte noch spitze noch stumpfe; das ist lauter Handwerkszeug des modernen Forschers, das für beträchtliche Strecken der Urgeschichte gewiß durchaus nicht paßt, also auch deskriptiv nicht angebracht sein kann, sondern nur den Sachverhalt unbemerkt fälscht und deshalb ebenso peinlich vermieden werden sollte wie der poetische Philosophenspuk »Ursache«, wo der Naturforscher nur »Bedingungen« anerkennt. Die Bedingungen für das Zustandekommen längerer Kerben und gerader Linien liegen noch anders. Diese Begriffe sind nicht im Gehirn des diluvialen Menschen bereits aufgespeichert, sondern höchstens neu

erwachende Ideale, die nicht einmal in der Paläolithenschule als »konventionell« angedrillt sein können, sondern sie bedeuten Früchte langsamer Auslese, hie und da vielleicht noch überraschende Ergebnisse unmittelbarer Willensakte von unerhörter Energie und Treffsicherheit. Kein Griff ins geläufige Abc kann sie jeden Augenblick auftischen; denn kein Fach im ererbten Ornamentenschatz enthält sie. Es sind Taten, aber keine Formeln. Es sind Ausdrucksbewegungen, keine Linealstriche; keine Schenkel eines Winkels, sondern zwei aufeinanderplatzende Richtungen oder auseinanderlaufende Wege der Kraft, und zwar keiner objektiven, naturwissenschaftlich statuierten, sondern einer ganz subjektiven, der eigenen Ichheit des Verfertigers entströmenden, d. h. als Emanationen seiner Willensenergie sind sie hier am starren Material erstarrt, wie die schwarze Spur des Blitzes am Eichbaum geschrieben steht. Was wir jetzt als gerade Linie sehen, ist ein Niederschlag des Hiebes, des Streiches, des Schnittes mit dem Feuersteinmesser, aber von der Hand des Mannes ausgegangen, der sie auf die glatte Oberfläche des Holzes, des Knochens grub. Solche Kerben sind in der Tat sinnlich wahrnehmbare Reizelemente, die sich von dem gleichmäßigen Grunde des vorhandenen Substrats abheben; aber sie lösten einst, auch beim fremden Empfänger des Gerätes noch, sicher Bewegungsvorstellungen und Aktionsempfindungen aus. Sie weisen auch unserem Auge Richtungen an, die sich durchkreuzen mögen oder nebeneinander herlaufen, aber in sich lebendig bleiben müssen wie eigenste Betätigung im Vollzug. Es sind mimische Werte, wie jeder sie in der Wiederholung von Gebärden anerkennt, wenn vor ihm jemand »mit den Armen in der Luft herumfährt« oder sich vornüber beugt und wieder neigt und abermals, bis er endlich wohl gar auf die Kniee sinkt und über ihnen hin mit Händen und Haupt den Boden berührt. Nur so tragisch brauchen sich nicht alle »Linien« zu benehmen; es genügt, ihre Richtung als Druck und Stoß und Hieb und Durchzieher zu verstehen: »Hei, wie das Schwert des Kämpen saust.« Also, drücken auch wir uns naturwissenschaftlich aus: wir verlangen motorische Interpretation der angeblich mathematischen Elemente, der geraden Linien wie der gebogenen, der angeblichen Winkel, wie der Kurven und Parabeln! Sonst stellt sich von selbst auch die weitere Konsequenz ein: die planimetrischen Figuren auf der Fläche. Da ist nicht mehr die Kerbe, der Schnitt, der Strich die Hauptsache, sondern der Ausschnitt, den sie begrenzen, die Teilfläche des Grundes oder der erhaben stehen gebliebene Reliefkörper in seiner regelmäßigen Form. Und das bedeutet einen vollständigen Umschwung im Sehen, in der Auffassung und im Verständnis. Jetzt wird was unvermeidliches Nebenergebnis war zur Hauptsache: die Flächenkompartimente,

die Figuren. Und dies ist zunächst pseudoskopische Auslegung. Das bedeutet einen gewaltigen Schritt vorwärts, den wir nicht vertuschen oder verschleifen wollen in der Entwicklungsgeschichte. Die ursprünglichen Reizelemente der Belebung sinken herab, werden Mittel zum Zweck, und nach Art des Ornamentikers zu reden: der Grund wird Muster. Nehmen wir diese Verwandlung als vollzogen an, wie Verworn kurzer Hand ausspricht, so haben wir bereits volle »ideographische« Ornamentik, sei es in Skulptur oder Malerei ausgeführt, vor uns. Daß aber die mathematische Grenzlinie sogenannter »geometrischer Figuren« nicht als solche ursprünglich gemeint war, sondern als sichtbarer, tastbarer, d. h. vollsinnlicher Leitfaden der Bewegung, das beweisen ja noch die Strickornamente der Tongefäße, so wie wir sie nicht bloß als mechanischen Abklatsch von Herstellungsmitteln des Töpferhandwerks, sondern als Reizelemente der Zierkunst ansehen. Das Wichtigste an ihnen ist zunächst die gewundene Drehung der Stricke selbst oder die Wiedergabe solcher parallelen Spiralwindungen, d. h. die Suggestion sukzessiven Entlangsehens mit Spannungsempfindungen dabei. Die Anleitung des Auges zum Verfolg der Richtung, in der die Schnüre sich strecken und durchkreuzen, ist das Gewollte; was dazwischen liegt, gehört der einheitlichen Oberfläche, dem durchgehenden Grunde des vorhandenen Substrats an. Und erst wenn eine solche Teilfläche neben der andern durch Schraffierung oder Färbung unterschieden und hervorgehoben wird, so daß wir eben sie sehen müssen, kann von Figuren mit Recht gesprochen werden. Bis dahin bleibt solche Auffassung *in dubio.*

Und blicken wir von hier zurück auf die Entstehungsgeschichte der Töpferwaren, zu ihrem Aufbau aus gewundenen Tonstricken, die vom Boden spiralisch umlaufend sich übereinander legen und von der größten Weite des Umfangs an wieder zu engerem und engerem Umkreis zurückkehren, bis zum Halse hinan und zum Rande seiner Öffnung hinaus, — so bleibt in dem ungeglätteten Zustande der Werdeprozeß so deutlich sichtbar bestehen, und die genetische Betrachtung erschließt dem einfühlenden Auge das eigentümliche Leben des Gebildes, daß gar kein Zweifel aufkommen kann, dies sei die adäquate Aufnahme des künstlerischen Menschenwerks. Von den Schneckenwindungen des Schaltiers haben wir es sogleich anfangs ebenso gesagt. Auch in solchen Gefäßen aus gewundenen Tonstricken, die wie Strohgewinde eines Bienenkorbs verlaufen, dessen Öffnung wir nur nach oben zu kehren brauchen, um die gleiche Anschauung zu bekommen, reichen sich Technik und Ornamentik die Hand, oder auch hier sind Herstellungsprozeß und Auszierung des Produktes ebenso ungeschieden wie in der Randbearbeitung der Feuersteinwerk-

zeuge und der sauberen Erzielung der Mandelform nach dem konventionell gewordenen Ideal jenes kunstgewerblichen Stiles. Dem heutigen Forscher kann die genaue Sonderung der Werkform und der Schmuckform ebensowenig gelingen, wie sie den Verfertigern dermaleinst zum Bewußtsein kam. Allmählich erst hat sich die Differenzierung der struktiven Technik und der begleitenden, die Auffassung und den Genuß des Wertes vermittelnden Ornamentik vollzögen. Je länger diese selbst eine intime Liebkosung der entstehenden Form, des erwachsenden Gebildes von Menschenhand bleibt, desto notwendiger bewegt sie sich im Spiel mit den nämlichen oder nächstliegenden Manipulationen. Erst das erwachte Bewußtsein ihrer eigenen Vermittlerrolle, das sich besonders beim Schmuck fertig vorgefundener Werte herausbilden muß, bei Geschöpfen, die ihren eigenen Zweck und ihre daraus entsprungene Form bereits aufweisen, — die Selbstbesinnung auf ihr unterschiedliches Bestreben führt auch die Ornamentik zur Wahl andersartiger Mittel, abweichender oder absichtlich kontrastierender Motive, die nicht mit der Erscheinung des technischen Ursprungs selber verwechselt werden können und nicht mehr mit der Herstellungsarbeit des Gebilds zusammenfließen. Das erst ist selbstbewußte Zierkunst mit ihren eigensten Anfangsgründen.

5.

Die erste und nächstliegende Gelegenheit zur Betätigung des Schmuckes bleibt immer der Mensch selber; auf dessen Körper richtet sich die unmittelbarste Anerkennung seines Wertes, an ihm werden somit alle Erfindungen der Ornamentik ausgelassen und erprobt. Auch er wird einer Behandlung mit Manipulationen aller Art unterzogen, und diese gedeihen wohl gar immer eingreifender, bis zur Tätowierung, zum Narbenschnitt oder zur willkürlichen »Entstellung der natürlichen Formen« — wie wir sagen — mit Pflöcken, Pfriemen, Klötzen und sonstigem Zuwachs, zur Hervorhebung seiner Vorzüge, zur Bereicherung seines Anblicks, zur Verzierung, — wie jene Urheber selbst meinten. Die Einreibung der Haut mit farbiger Fettschmiere soll ausschließlich zu hygienischen Zwecken gedient haben, um den Leib in ungünstigem Klima vor Unbilden der Witterung zu schützen. Dabei mußte jedoch die Veränderung des gewohnten natürlichen Äußern in eine fremde Farbe schon an sich weiter wirken, wie eine Verwandlung des Ich, die freilich wieder Gewohnheit werden kann wie eine absonderliche Tracht. Sie diente demgemäß gewiß auch zur Herbeiführung zeitweiliger Ausnahmezustände, sei es der Festfreude oder der Trauer, d. h. wenn auch in anderer Farbe, zum Ausdrucksmittel seelischen Lebens, wie hernach das Kleid. Und das eine mußte bald konven-

tionelle Bedeutung erlangen wie das andere. Aber die hygienischen Zwecke der Bemalung können doch nur Geltung beanspruchen für die volle Einfettung und Färbung des ganzen Körpers, vielleicht noch für diesen oder jenen Teil, nicht für jedweden anderen, geschweige denn für schmale Streifen und kleine Tupfen verschiedener Farben. Hier beginnt ohne Zweifel die Bekleidung sich vorzubereiten und beginnt gleichzeitig auch die Ornamentik.

Damit kommen wir schnell zu einem durchschlagenden Unterschied des Verfahrens: des oberflächlichen und des eingreifenden. Dieser Gegensatz ist fundamental und gilt für das Gesamtgebiet, das sich daran anschließen muß. Der Übergang von der Oberflächenbemalung zur eindringenden Stichtätowierung und zum heraustreibenden Narbenschnitt spricht den entscheidenden Schritt aus, der damit eingeleitet wird. Die eine Behandlungsweise ist Flächenornamentik und mustert einen vorgefundenen Grund, ohne sich darum zu kümmern, was dahinter steckt; die Ebene ist ihr Spielraum, die zunächst ganz neutrale Unterlage, auf der sie ihr Wesen treiben mag, und der Augenschein ist ihr Ursprung wie ihr eigentliches Absehen. Sie behandelt die Haut lediglich als Projektionsfläche für die Zeichnung, wie ein Stück Felswand oder eine freie Stelle am Sandboden. Die andere Behandlungsweise ist struktiv gesonnen; sie geht von der gegebenen Form und Bildung des menschlichen Körpers aus und schließt sich dieser Gestalt des Ganzen und seiner Teile geflissentlich an, wenn sie auch anderseits willkürlich selber ein konstitutives Gerüst zu schaffen anfängt oder die vorgefundene Gestalt vergewaltigt und entstellt, indem sie ihr ein fremdes Futteral aufnötigt. Im Grunde ist doch die Auffassungsweise und Sinnesart der durchgreifende Unterschied, der sich überall bewährt.

Indessen auch hier erfolgt die Differenzierung der beiden Prinzipien gewiß erst im längeren Verkehr mit dem Substrat der Betätigung. Zwei rote oder zwei weiße Punkte werden nebeneinander auf die dunkle Haut gesetzt; zunächst sind sie nichts anderes als die einfachen Niederschläge der Wiederholung, wie in irgendwelcher Hantierung sonst. Mag der eigene Finger sie hervorbringen, der sich in Farbstoff getaucht, oder mag schon ein Stäbchen dabei helfen, das ist für unsere Frage nach den Anfangsgründen der Ornamentik nicht von Belang. Wohl aber steht die Tatsache: zwei annähernd gleiche Farbflecken nebeneinander auf der eigenen Brust oder dem Rücken des Gefährten — als Neues da. Beide seien so nah hingesetzt, wie es bei halb mechanisch erfolgender Wiederholung zu geschehen pflegt, so daß sie auch auf der Schulter, am Oberarm oder über dem Handgelenk noch Platz genug hätten. Sowie das Paar von Fleckchen oder Strichlein

dasteht, ist die simultane Erscheinung im Raume fertig, unser Sehorgan faßt sie bequem zusammen; darauf kommt es an. Und erst ein zweiter Anlauf des Blickes gleitet wieder von links nach rechts oder umgekehrt, d. h. sukzessiv über sie hin, faßt einen nach dem anderen auf. Dies ist die Reihung, wie sie beim Vollzug des ersten Tuns auch erfolgte und nun wieder »abgelesen« wird, d. h. nur rezeptiv, nicht produktiv sich erneuert. Der Bestand des Paares auf der Hautfläche nebeneinander bedarf jedoch als simultane Erscheinung eines anderen Namens: es ist Symmetrie. Auch dieser Name entspricht nicht völlig adäquat dem Sachverhalt im Unterschied von der Reihung; denn auch er stammt von einem Tätigkeitswort ab, und diese Handlung, die Bemessung, oder das Ergebnis daraus kann sich nur sukzessiv, der Vergleich zwischen beiden nur zeitlich, im Nacheinander vollziehen. Da trifft unser deutsches Wort Gleichmaß oder Ebenmaß den Ruhezustand genauer; aber der griechische Terminus ist einmal eingebürgert und läßt keinen Zweifel, was gemeint ist: es besteht zwischen den beiden Farbpunkten ein symmetrisches Verhältnis. Um dies aber festzustellen, legen wir, wie bekannt, in der Mitte zwischen den beiden Vergleichsobjekten den festen Blickpunkt, bei größeren Dimensionen eine senkrechte Trennungslinie ein und vollziehen die Diremtion von hier aus nach beiden Seiten und etwa wieder zurück, d. h. in der Richtung der Breitendimension. Immer ist also auch diese zweite Achse der Konstellation notwendig, ja in ihr entfaltet sich eigentlich die symmetrische Lage. Sie ist der objektive Bestandteil der Situation, die Vertikale oder der Trennungspunkt dagegen die subjektive Zutat des Beschauers, sein Mittel der Auffassung. Von der Symmetrie selbst aber dürfen wir sagen: sie ist eine Funktion der Breite. — Setzen wir nun einmal die beiden Farbflecken übereinander, so daß die Trennungslinie zwischen ihnen die Horizontale wäre, eine Vertikalachse sie dagegen beide durchschneidend verbände, so ergäbe der Vergleich beider Größen ein anderes Verhältnis, so ähnlich die gegebenen Größen an sich auch sein mögen, ja so genau sie einzeln betrachtet mit den vorigen übereinstimmen. Die Betrachtungsweise wechselt mit der Lage im Raum, und sie ergibt ganz andere Folgerungen, wie wir hernach sehen werden.

Bleiben wir zunächst bei der ersten Situation, den beiden Farbflecken nebeneinander, so muß einleuchten, daß mit der simultanen Auffassung des Paares und mit dem vergleichenden Hin- und Herpendeln unseres Blickes, das mit jener Zusammenschau abwechseln mag, noch gar keine fremde Instanz irgend etwas zu schaffen hat, der wir etwa das Gesetz der Symmetrie abgesehen hätten. Schon hier auf ein Naturvorbild oder die Kenntnis solcher Fälle aus früheren Erfah-

rungen an der Außenwelt zu schließen, wäre gewiß nur eine Erschwerung des Problems, wie der Mensch zur Herstellung der Symmetrie komme. Er gelangt viel einfacher von sich aus dazu, und nur damit wäre auch eine ausreichende Erklärung gewonnen, weshalb ihn eben dieses Verhältnis befriedigt und beruhigt. Selbst der Hinweis auf den symmetrischen Bau seines eigenen Körpers oder den Anblick seiner eigenen Gestalt wie der seinesgleichen genügt zu solcher Erklärung nicht. Bei der Entstehung eines so elementaren Falles, wie wir ihn aufgestellt haben, handelt es sich ja auch nur noch um einen kleinen Ausschnitt aus der Hautoberfläche. Auf dem Sandboden zu den Füßen oder an der Felswand gegenüber würde die symmetrische Situation aus zwei kleinen Farbflecken, Punkten oder Strichlein ebenso schlechthin zustande kommen, wie auf dem einen Arm des Verfertigers, auf der einen Brustseite oder der Schulter des Nachbarn. Nur in dem paarigen Sehorgan und der Korresponsion der paarigen Tastorgane, die als ausführende Werkzeuge dienen, kann die Erklärung gesucht werden, die wir brauchen. Die symmetrische Stellung der beiden Regionen deutlichsten Sehens in dem konvergierenden Augenpaar und ihr gewohntes Zusammenwirken bringt es mit sich, daß wir dies bequemste Verhältnis herstellen, nicht umhin können, es hervorzubringen oder zu bevorzugen, sowie keine Schwierigkeiten und Hindernisse im Objekt oder in der Ausführung sich dazwischen stellen. Allein in solcher Naturanlage des Organs kann die Erklärung für die Wirkung auf dasselbe Sehorgan und die Psyche liegen, denen solch ein Paar von Reizelementen immer glatt eingeht, von denen es wie selbstverständlich hingenommen wird. Ganz ähnlich steht es mit unseren Händen selbst: auch ohne Mitwirkung des Auges, im Dunkeln oder in Blindheit gar, bringen sie beim Zusammenballen irgend eines plastisch brauchbaren Materials, wie aus dem feuchten Sandhaufen oder weichen Tonklumpen, ein symmetrisches Gebilde hervor, nun aber mit korrespondierenden Hälften, wie die gewachsenen Werkzeuge selbst, die beiden Hohlhände, sie ergeben müssen. Und dieses mandelförmige oder nußähnliche Gebilde eigenster Hervorbringung, nur ein Erdenkloß, gefällt und befriedigt, noch ehe jemals ein Vergleich mit Mandeln oder Walnüssen und dergleichen angestellt sein mag. Dieses dreidimensionale Produkt führt uns jedoch abermals weit über die Bedingungen der einfachsten symmetrischen Situation hinaus, bei der wir einsetzen mußten und an die wir nochmals wieder anknüpfen wollen.

Setzen wir neben die beiden roten oder weißen Farbtupfen auf dunkler Haut nun ein drittes möglichst ähnliches oder doch ebenso anspruchsloses Fleckchen. Da bekommt zunächst die Auffassung als Reihe im Anschluß an diese Tätigkeit und damit der sukzessive Voll-

zug der Richtung das Übergewicht. Je mehr solcher Punkte hinzukämen, desto mehr würde sich die Aufnahme der einzelnen hintereinander, die zeitliche Folge des Absehens aufdrängen. Halten wir jedoch an der symmetrischen Abwägung der Paare fest, wie wir sie beim ersten beschrieben haben, indem auf jeden Zwischenraum der Fixationspunkt des Blickes oder die Scheidungslinie appliziert wird, so erwächst an der Hand eben dieses Verfahrens eine neue Möglichkeit durch die Dreizahl der vorhandenen Reizelemente: wir können den mittleren Farbtupfen zum Fixationspunkt wählen, durch ihn die Diremtionslinie gezogen denken, von wo aus wir die Symmetrie des ersten mit dem dritten abwägen. Dann hat das bis dahin subjektive Hilfsmittel der Anschauung, die unsichtbare Grenzscheide, sinnlichen Anhalt gewonnen, steht selbst mit in dem Anschauungsbilde, also objektiv in der vorhandenen Situation da. Es ist etwas Körperliches an die Stelle getreten, wie man bei einer Demonstration *ad oculos* in der Schule auf schwarzer Tafel sicher den weißen Kreidepunkt oder Strich zwischen die roten Punkte in symmetrischer Lage einsetzen würde. Gerade in diesem entscheidenden Punkt oder Strich schießt dann die wohlgemeinte Demonstration der Symmetrie über das Ziel hinaus; denn sie schafft damit einen komplizierteren Spezialfall: die Symmetrie mit betonter Dominante. Würden wir bei unserem Bemalungsexempel den roten Punkt in der Mitte der beiden anderen durch einen weißen ersetzen, oder nur weiß umranden, ihn auch rot belassen, nur heller machen oder größer als die anderen, so wäre damit ebenso zu viel vollbracht, und dies ist für das Experiment ein Fehler; denn wir führen damit Farbenkontraste als neues Reizelement oder Größen- respektive Intensitäts-Unterschiede ein, die dem mittleren Punkt auch ein sinnlich wahrnehmbares Übergewicht sichern. Das sind weitere Schritte im Verfahren der Ornamentik, der Kunst überhaupt, zu objektiver Dynamik. Indem wir noch diese neuen Mittel geflissentlich fernhalten, dienen wir dem Verständnis der wichtigsten Anfangsgründe. Fixiert man von drei gleichen Farbflecken den mittleren sowohl beim simultanen Schauen der drei Reizelemente als Sehgemeinschaft, wie bei der hin und her schweifenden Vergleichung der Werte auf ihr symmetrisches Verhalten, so wird aus der Reihe der gleichen Glieder im Stillstand eine Gruppe, in der pendelnden Bewegung eine rhythmische Periode, und zwar allein durch die Betonung und das Festhalten des Mittelgliedes als Schwerpunkt der Gravitation oder als Zentralpunkt des Komplexes. Geben wir dann diesem subjektiven Verfahren unserer Aufnahme auch sinnlich entsprechenden Ausdruck, indem wir den Fixationspunkt objektiv hervorheben oder die Vertikalachse, sei es noch so leichthin, durch den mittleren Farbfleck hindurch-

ziehen oder auch nur einen Akzent darauf setzen, so vollziehen wir die Konstitution der symmetrischen Gruppe mit herrschendem Mittelglied zu sicherem Tatbestand. Es bedarf eines weiteren Aufwands neuer Reizelemente im Sinne sukzessiven Verlaufs, wenn es gelingen soll, diesen Aufbau soweit wieder zu lockern, daß der rhythmische Vollzug einer Reihe auch über ihn hinweggehen könne und die Gruppe, den Komplex auflöse in einen fortlaufenden Zusammenhang. Immer jedoch bleibt dieser so ausgezeichnete Mittelfleck von drei ursprünglich gleichen durch das einfachste Kennzeichen, das ihn sozusagen festnagelt — während die beiden anderen relativ in der Schwebe bleiben —, als Dominante der Dreieinigkeit anerkannt.

Zunächst ist nichts anderes damit geschehen als die Einschaltung der Vertikalen als feste Konstituente in die Breitendimension, die bis dahin bei der Aufnahme des Nebeneinander die entscheidende Richtung gewesen war. Mit dem objektiven Eintritt der Höhenachse verwandelt sich die Auffassung der Sehgemeinschaft; denn die erste Dimension ist identisch mit der Dominante im eigenen Körper und damit im Ichbewußtsein des menschlichen Beschauers selbst, — das Objekt enthält nun ein Gegenstück zu ihm in dieser Vertikale, in dem entsprechenden Höhenlot: dies macht den Gegenstand, — da wird auf bodenständigen Widerhalt geschlossen, wie bei dem anderen Individuum oder dem Baumstamm, dem Felsblock. Nicht mehr die Symmetrie ist die Hauptsache, selbst in der rein optischen Erscheinung, die wir jetzt betrachten, sondern die Proportionalität. Die symmetrischen Seiten sind abhängig von der Mitte. Wird diese dann wirklich quantitativ oder qualitativ unterschieden, durch Größe der Form, Stärke der Farbe oder gar durch Kontrast einer anderen Farbe, so macht sie sich auch dynamisch geltend durch Attraktion und Repulsion der Trabanten usw. Nun erst haben wir ein symmetrisches Verhältnis vor uns, das mit der Bildung eines Körpers, also auch mit der »angeborenen Symmetrie des Menschenleibes« im ganzen verglichen werden kann. Aber es ist nicht mehr reine Koordination unter sich gleicher wenn auch unterschiedlicher Teile, sondern unleugbare Subordination darin vorhanden. Aus dieser Deduktion muß sich überzeugend ergeben, wie vorgreiflich die landläufige und immer wiederholte Erklärung von Symmetrie ist, die sich sofort auf Symmetrie an einem Körper beruft, indem sie bei dem »Spiegelbild zweier Hälften« einsetzt und damit von dem besonderen Spezialfall der Korresponsion ausgeht, die schon Kontrast mindestens zweier Richtungen enthält und immer durch die feste Vertikalachse dazwischen (die Grenzlinie zwischen Wirklichkeit und Spiegelfläche) auch die Vorstellung der Körperlichkeit erweckt. Man lege sich zwei Flügel eines Vogels nebeneinander,

nach links und rechts ausgebreitet, wie sie am Rumpfe gesessen haben, oder die beiden Hände eines Menschen, betrachte die Abdrücke der eigenen Füße im Sandboden, wo man soeben gestanden war, indem beide Fersen dicht nebeneinander traten, usw.! Eben diese Entsprechung zweier Hälften, wie sie die paarigen Gliedmaßen und die beiden Gesamtansichten unseres Körpers, von vorn und von hinten, mit dem Kopf als Krönung in der Mitte darbieten, ist der letzte und komplizierteste Fall der Symmetrie. Bei der Vorder- und Rückenansicht der menschlichen Gestalt, wo über den homologen Extremitätenpaaren der Kopf als zusammenfassende Dominante hervortritt, kann nur von der Erscheinung die Rede sein, die wir als Gruppe (a b a) bezeichnet haben, im Unterschied von dem einfachen symmetrischen Paar — a a —, wo solche Zusammenfassung zur Einheit (a a) nur subjektiv möglich, aber nicht objektiv gegeben ist, und von der alternierenden Reihe — a b a b —, während die Anordnung derselben Elemente in der Form — a b b a — oder — b a a b — schon eher zum Pausieren in der Mitte einladen mag, und vollends vor der Wiederkehr: b a a b — b a a b.

Sowie wir aus der Reihung symmetrischer Glieder in zeitlicher Abfolge heraustreten zur Auffassung der simultanen Einheit im Raume, so ergibt sich das Gefühl ruhigen Bestandes von selbst, das durch solch befriedigenden Befund aller abwägenden Vergleiche zwischen den Elementen der Situation bekräftigt wird. Aber während dies in der Breitendimension allein gelegen ist, wirkt der Hinzutritt einer objektiven Mitte noch ganz anders verstärkend für solchen Eindruck. Und das Vorhandensein eines Höhenlotes steigert ihn zur Überzeugung von fester Konstitution erst recht imponierend. Diese Wirkung erreicht ihren höchsten Grad, wo solche sinnliche Festigung der Mitte stark genug erscheint, sogar auseinanderstrebende Richtungen in den beiden Hälften zusammenzuhalten und lebendige Kontraste der Bewegung zu bändigen, wie z. B. bei einem Dreiblatt *(trèfle)*, einer heraldischen Lilie, bei komplizierteren Konfigurationen vollends wie dem Reichsadler mit einem Kopf und dem Doppeladler mit zwei Hälsen und Köpfen, gespaltenem Schweif usw., — bis zur Menschengestalt mit dem natürlichen, uns allen geläufigen Kennzeichen der Hegemonie im Haupte, die wir als Urbild aller monarchischen Komposition eines mehrgliedrigen Systems anerkennen.

Bis jedoch die Auffassung primitiver Ornamentik zu diesem innersten Geheimnis des Körperbaues und der organischen Lebenseinheit vordringt, die wir Individuum nennen, hat es gute Weile; das muß besonders deutlich vermerkt werden, wo man die Wege der Zierkunst einmal allein zu verfolgen trachtet. Auch wir bleiben deshalb unserer

Absicht getreu vorerst bei der Flächenbehandlung. Aber nach solchem Ausblick wird es erst recht verständlich, welch ein wichtiger Schritt in dem Übergang vom Nebeneinanderstellen einfachster Elemente zum Übereinanderreihen der nämlichen Farbtüpfchen vollzogen wird. Sowie bei der Körperbemalung die Höhendimension den Leitfaden der Aufmerksamkeit gibt und die Richtung des Blickes von unten nach oben lenkt oder umgekehrt, so sprechen die augenfälligen Mittel ohne weiteres ganz anders als zuvor. Das eben verkennen die überlegenen Geister, die solche Anfangsgründe sinnlicher Aufnahme und sinnlichen Schaffens geringschätzig übersehen oder solchen Kleinkram für selbstverständlich halten. Man mache nur einmal die Probe, meinetwegen im Anschluß an die drei roten Punkte, die uns soeben gedient haben, indem man dem mittleren einen gleichen im selben Abstand nur oberhalb gesellt oder auch hier drei übereinander ordnet. Sind es zunächst nur zwei, so können wir den subjektiven Trennungspunkt nur mit entschiedener Absicht einschalten und als Fixationspunkt festhalten. Es wird uns leichter, entweder den unteren roten Punkt in der Reihe zu fixieren und die Aufwärtsbewegung zum anderen darüber oder durch dies sinnliche Zeichen hinaus zu führen, oder umgekehrt den oberen zu fixieren und von ihm das Höhenlot auf die Grundlinie zu fällen. Den Abstand zwischen beiden als Ausdehnung zu fassen ist das Natürliche, unserem Sinnesorgan und unserer Auffassung Anheimgegebene; die Verbindung zwischen beiden objektiven Anhaltspunkten zu ziehen erscheint als die erforderliche Antwort auf diese Konstellation der Zeichen. Ziehen wir solch eine Verbindungslinie wirklich mit der nämlichen Farbe oder einer anderen, so mutet sie uns als der adäquate Vollzug der Leistung an, zu der die Reizelemente herausforderten. Und versuchen wir an ihr die Fixationsstelle oder den Teilstrich zu bezeichnen, indem wir zu sichtbarem Mittel greifen, so merken wir am Erfolg, indem wir das Ganze überschauen, wie unwirksam eben dieses Merkmal gewollter Maßeinteilung bleibt im Vergleich mit den übrigen Elementen des ganzen Schemas. Machen wir die Gegenprobe an drei Punkten in der Mitte — d c a b a — ohne Verbindungsstrich. Da ist der mittlere (c) gerade der gleichgültigste, wie ein Lückenbüßer, wie eine Andeutung nur der füllenden Zwischenglieder, während der Fußpunkt b und der Gipfelpunkt d, jeder nach seiner Stelle, eine bestimmte Funktion tragen und notwendig erscheinen,

d c b

d. h. je nachdem unser Blick von unten aufsteigt b—d, oder von oben niedergeht d—b. Verbinden wir dann einmal den mittleren, entweder in bloßer Zusammenfassung des Schauens oder durch einen kleinen Strich, erst mit dem Fußpunkt, dann mit dem Gipfelpunkt, so

zeigt dies abwechselnde Experiment beide Fälle der Unterordnung des Mittelpunktes als durchaus annehmbar und einleuchtend. Die erstere bc ergibt mit dem isolierten d darüber die stärkere Betonung des Aufstiegs der Vertikale von der Basis aus, die andere dc im Abstand über b die Betonung des fallenden Höhenlotes oder des erfolgenden Akzentes auf die Grundlinie nieder. Die nämlichen Ergebnisse stellen sich ein, wenn wir den Versuch dahin abändern, daß ohne wirklichen Verbindungsstrich nur eine Annäherung des Punktes c entweder etwas mehr nach b oder etwas höher hinauf nach d ausgeführt wird. Beide Möglichkeiten sind deutlich verschiedene Lösungen mit sofort plausiblem Sinn: der Charakter der Basis unten, der Gipfelung oben ist gesteigert, auch ohne jede sichtbare Verbindung dazwischen; dieser fehlende Übergang wird ohne weiteres ergänzt, als notwendig vollzogen auf Grund jener entscheidenden Elemente der Konstellation. Da muß das selbstverständliche Zwischenglied der Konstellation liegen, das nur die Vertikale noch versinnlichen kann: der Verlauf der Richtung erfolgt ohnehin. Somit haben wir die drei Bestandteile der Proportionalität des Mals, auf dessen Besprechung bei Gottfried Semper nur noch hingewiesen zu werden braucht. Die Verkörperung des Abstandes von b zu d ist natürlich unerläßliche Forderung, sowie der feste Bestand im Raum gesichert sein soll; damit haben wir es hier wiederum noch nicht zu tun.

Wo immer jedoch eine isolierte Vertikale von farbigen Tupfen, etwa an den Gliedmaßen oder am Rumpf eines Menschen, verfolgt wird, da meldet sich alsbald die Analogie mit dem Aufsteigen im Sinne der aufrechten Haltung seiner Gestalt oder der Wachstumsrichtung des Gliedes, des ganzen Organismus; diese Begleitnote spielt bei allen Assoziationen eine tonangebende Rolle. Die Empfindung der leisen, bei längeren Reihen merklich zunehmenden Anstrengung des Sehorgans bringt unfehlbar die Besonderheit der Aufnahme hervor, die einem Ermessen der Proportionalität, einer Abschätzung der Verhältniswerte im Vollzuge gleichkommt. Und umgekehrt erfolgt beim Abstieg an der nämlichen Reihe sichtbarer Reizelemente die Begleitnote des Auslaufens nach unten zu, sogar mit einer gewissen Beschleunigung, und hinterläßt angesichts des bleibenden Bestandes die Vorstellung von Subordination. Wem es schwer fällt, den Eindruck einer isolierten Reihe einfachster Farbtupfen oder regelmäßiger Punkte in vertikaler Richtung so nachzukontrollieren, dem wird eine Abfolge von verschiedenen farbigen Streifen oder punktierten Zonen am Arm oder Bein wie am Rumpf die volle Überzeugung verschaffen. Das ist nur eine Bereicherung des Experiments mit größeren Flächenabschnitten, im Grunde jedoch das nämliche Verfahren. So begreifen wir auch,

welche Wirkung senkrechte Farbstriche hervorbringen müssen, die allein der durchgehenden Länge der Glieder folgend aufgemalt sind, vielleicht gar ohne Rücksicht auf die organische Abteilung durch Gelenke. Bei den Tanzaufführungen dunkelfarbiger Stämme, vollends bei Nacht und flackerndem Feuerschein, heben die hellen Streifen sozusagen die äußersten Maße der Extremitäten oder ihre abstrakte Längsrichtung aus dem Zusammenhang der organisch gewachsenen Formen heraus und lassen sie für sich wirken, beim Lauf und Sprunge neben der Mittelachse des Rumpfes pendeln und schwingen, so daß eine Steigerung des Augenscheins der mechanischen Bewegung bis zu losem Schlenkern entsteht. So ergibt sich eine abstrakte Rhythmik, von deren Widerspruch zur Möglichkeit organischer Glieder und von deren Ausbeutung zum Zwecke sinnverwirrender Schauspiele hier nicht gesprochen werden soll.

Damit aber sind wir bei einem neuen Stadium auch für die Verteilung der farbigen Reizelemente über die Hautfläche des Menschenkörpers angekommen, das nun nicht mehr zurückgedrängt werden kann: beim Anschluß an die vorgefundene Gesamtform des Ganzen, von dem wir bis dahin abgesehen haben, um erst einmal durch Eingehen auf die einfachsten Erscheinungen der Kleinarbeit die Klärung der Sonderprinzipien zu ermöglichen. Das Verhältnis der beiden Paare beweglicher Gliedmaßen zu dem festen, ruhiger bestehenden Rumpf in der Mitte zwingt auch die Ornamentik zur Verbindung mit dieser konstitutiven Unterlage. Fortan spricht die Struktur des Grundes bei ihrer Musterung mit, verlangt der Aufbau des organischen Geschöpfes als Träger jeglichen Zierats immer mehr Beachtung, wie sich schon an den Einzelstellen, auf denen sich die streichelnde und betupfende Anerkennung und liebkosende Begleitung seiner Glieder erging, auch einfühlendes Verständnis für den Zug der Muskellagen, die gewölbte Schwellung hier, die Spannung der Sehnen da, für den engern Anschluß an das Knochengerüst und seinen widerstandsfähigen Halt einfinden mußte. Nun erst handelt es sich um die symmetrische und proportionale Austeilung der Ornamente über die beiden Hälften der Vorderseite oder der Rückseite des Leibes, um eine Herumführung gemäß der Rundung der Arme und Schenkel. Und sofort fungiert die Wirbelsäule dort als körperliche Dominante, während vorn die eingetiefte Mittellinie des Brustkastens ein Intervall anheimgibt, das dem wirklichen Zwischenraum zwischen den Beinen drunten entspricht. Nun ergibt sich die Frage, wie weit es über den Bauch, wie durch den Nabel vorgezeichnet, hingeführt werden solle oder nicht, wie weit die unten und oben anschließenden Organe, die sich besonderer Aufmerksamkeit der Naturkinder erfreuen, dazwischen hervortreten dürfen und

zu Kontrastmomenten erwachsen mögen, gleich wie droben der Kopf, der sich als höchste Instanz mit seinem Antlitz schon unfehlbar aufdrängt.

Die Vorderseite des Kopfes selbst mit ihrer symmetrisch-proportionalen Gruppierung der inneren Gesichtsteile oder genauer der symmetrischen Stellung der paarigen Organe (Augen, Ohren) neben dem proportionalen Aufstieg der einzelnen (Mund, Nase), zu denen die hervortretenden Hauptteile der äußeren Form, wie Kinn, Wangen und Stirn hinzukommen, während in Lippen, Nasenflügeln und Augenlidern noch die Paarigkeit im Über- und im Nebeneinander wiederkehrt, diese ganze Konfiguration mit den sprechendsten Trägern des Ausdrucks kann nicht umhin, die Aufmerksamkeit des Mitmenschen schon von frühester Kindheit an im höchsten Maße zu fesseln. Hier erfolgt die Offenbarung jenes Geheimnisses organischer Systeme gewiß weit eher, als das Verständnis für den Gesamtkörper recht Muße finden kann und Reife genug mitbringen mag. Hier liegt denn auch ein unabweisbares Naturvorbild für die schöpferische Betätigung des primitiven Menschen, mochte sie zunächst auch lange nicht über vermittelnde und begleitende Ornamentik hinauskommen. Unter dem Einfluß dieses einen Meisterstücks der Natur geht sofort die Verbindung des eingreifenden struktiven Prinzips mit dem oberflächlichen Verfahren hervor, mag dies letztere auch noch, erstaunlich genug für uns, die tonangebende Rolle behaupten, wo bereits deutliche Symptome des anderen sich melden.

Bleibt doch das Antlitz selber nicht verschont von dem gewohnten Treiben der Flächenornamentik und muß sich seiner hohen Bedeutsamkeit zum Trotz oder gerade ihretwegen erst recht die eingreifende Anerkennung gefallen lassen, die Menschenhand hervorzubringen weiß, wo sie bewundernd und liebend Werte begleiten und anderen vermitteln will. Da waltet ebenso die Wiederholung der Grenzen um jede Einzelform und steigert die Wirkung oder übertreibt — wie man es nennen will. Was von Natur als transitorischer Ausdruck des höchst erregten Augenblicks, beim unerwarteten Ausbruch von innen her auftritt, das wird nun von außen her durch Anheftung und Eingrabung haltbarer Stichreihen, Schnittnarben und Farbstoffe befestigt, zur starren Grimasse verdichtet und in Permanenz gebracht, als bleibender Ausdruck des heroischen Charakters. Hier im Gesicht, auf den Wangen und Schläfen und Stirn, wie dort auf der Brust oder auf anderen Flächenpaaren des Körpers sonst erscheinen die geschwungenen Linienzüge der Tätowierung, deren Spiralwindungen sich zu konzentrischen Kreisen oder Wirbeln zusammenziehen und wieder ausweiten, in wiederholter Systole und Diastole des Rollwerks eine außerordentliche Energie der Ausdrucksbewegungen entfalten und mit den

festen physiognomischen Bestandteilen zu einer höchst lebendigen Offenbarung leidenschaftlichen Wesens zusammenwirken. Auch das sind, oft in vielfacher Parallelführung, vor allem Bewegungslinien, die motorische Auffassung erheischen und der Mimik, wenn wir darunter das Mienenspiel allein verstehen wollen, dann aber gewiß auch der Pantomime, die das Zusammenspiel des ganzen Bewegungsapparates mit begreift, näher verwandt sind als irgend einer Metalltechnik oder geometrischem Zirkelschlag, mit denen man sie zusammen zu schweißen beliebt. Gerade so, als erstarrtes Linienziehen des Gefühls, des stichelnden, pinselnden, zeichnenden Gebarens auf der Fläche, das sich rhythmisch gliedert und symmetrisch oder proportional verteilt, also auf beiden Körperhälften korrespondiert und den Zusammenhang mit der Vertikalachse des ganzen Körpers aufrecht erhält, wie Ausstrahlungen einer Dominante, deren Repräsentant letztlich immer das Haupt des Trägers selber bleibt, — gerade so sind diese Beispiele eines fragwürdigen Geschmackes für die Geschichte der Ornamentik von unvergleichlicher Bedeutung. Ein leuchtender Farbstrich um den Hals, vielleicht mit einigen Ausläufern nach unten auf Brust und Nacken, oder gar mit weitergreifenden Strahlungen über die benachbarten Flächen des Rumpfes und der Schultern, besagt schon augenfällig genug, wie diese Macht der Zentralstelle über den gesamten Unterbau empfunden und in ihrem Wert für das ganze Einzelwesen anerkannt wird.

Erinnern wir uns dann noch einmal der Anbringung losen Hängeschmucks, von dessen Entstehung mit Hilfe vorgefundener Naturdinge wir ausgegangen sind, und erwägen ihre Stelle an bevorzugten Teilen des Körpers, sei es ein fertiges Muschelhalsband, ein Blätter- oder Blumenkranz, ein Federndiadem, oder seien es Armspangen und Knöchelketten. Wie sprechend wirkt z. B. die bronzene Umschließung des Oberarms mit einer aufwärts und einer abwärts gehenden Spiralrolle gerade da, wo die schwellenden Muskellagen das natürliche Werkzeug des Mannes in seiner Wehrhaftigkeit so wunderbar bezeichnen. Wäre es nicht Hochverrat am Besten, was die heutige Erklärung noch zu leisten vermag, wenn wir solche Ausdrucksenergetik übersehen oder in Abrede stellen wollten, um die hausbackene Nüchternheit technischen Zwangs, oder armselige Übertragung fremder Motive, oder mathematische Starrheit eines konventionellen Schemas an die Stelle lebendiger Einfühlung zu setzen? — Nein, der Niederschlag geregelter Ausdrucksbewegungen in sichtbaren Zeichen ist der gemeinsame Anfangsgrund aller Ornamentik und bleibt es auch, wenn wir von dem unmittelbaren Verkehr mit dem warmen Menschenleib selber zu der mannigfaltigen Verwendung des bisherigen Ertrags auf allbekannten Gebieten des Kunstgewerbes übergehen.

Die selbständigeren Gegenstände des Hausrats zu vorübergehendem, aber wiederkehrendem Gebrauche fordern vor allem noch einen orientierenden Hinweis auf die weiteren Bahnen der Entwicklung. Je unabhängiger solche Erzeugnisse auch außerhalb der Handhabung durch den Menschen noch für sich bestehen, desto deutlicher nähert sich bald ihre Behandlung durch die Ornamentik dem Vorbild des Menschenkörpers und prägt in der struktiven Plastik der Form schon die Ana-



Fig. 2. Aus Schwantes, Aus Deutschlands Urgeschichte, Quelle & Meyer, Leipzig.

logie mit der Haltung des aufrechten oder sitzenden oder liegenden Lebewesens aus. Ganz ohne die Absicht auf Nachahmung und partielle Darstellung menschlicher Gestalt oder bestimmter Gliedmaßen verrät sich doch das Mitspiel solcher Anschauungen in der Auswahl der schmucktragenden Bestandteile oder der Ziermittel für die Flächen hier, die Griffe, Henkel oder sonstigen »Anfasser« dort. Ein kurzer Blick auf die vielfach behandelten Erscheinungen sei hier genug!

Ein Tongefäß mit echter Schnurverzierung aus einem Steinkistengrabe, bei Klopffleisch, Vorgeschichtliche Altertümer der Provinz Sachsen, trägt zwei Henkel zum Durchziehen eines Strickes auf den Seiten, ganz schlicht, aber symmetrisch einander gegenübergestellt. So pflanzt sich der weitbauchige Behälter in voller Breite vor uns hin. Und nicht am glatten Unterteil, sondern erst über diesen Henkeln liegen die sechs Streifen aus je drei parallelen Schnüren in gleichen Abständen übereinander bis zum Hals empor, mehr wie ein Schmuck der Frauenbüste denn als zweckdienliche Mittel festeren Zusammenhalts anzuschauen, und kaum anders schon ursprünglich gedacht (vgl. Abbildung nach G. Schwantes, Aus Deutschlands Urgeschichte S. 54). Wie zwei Halsbänder liegen die beiden Reihen eingetiefter Rillen mit hängenden Dreieckspitzen daran unter dem Halsansatz einer Urne mit Henkel hinten, aus Ton gebildet (bei Naue, Die Bronzezeit in Oberbayern, vgl. Schwantes a. a. O. S. 107). Sind diese Teile der Ornamentik nicht anders vorstellbar denn als Hängeschmuck, der hier mit keramischen Mitteln wiedergegeben wird, so gewinnt die eingegrabene, aus dreifachen Parallellinien zusammengesetzte Zickzackkante um den Bauch herum ganz anderen Charakter: sie ist eingegraben wie Ritztätowierung und bietet dem Auge ein Bewegungsmotiv von so schneller Abfolge der auf- und absteigenden Einschnitte dar, daß die schwerfällige Gesamtform sich in lebhaften Rhythmus verwandelt, wie unter der Festlaune, die schon das Flittergehänge der Brustketten mit sich bringt.

Die einfachsten Gefäße aus der Steinzeit bezeugen die Kenntnis der Reizmittel und die bewußte Verwendung in verschiedenem Sinne, wie wir sie dargelegt. Ein glockenförmiger Topf aus den Pyrenäen [1]) hat sieben oder acht Bandstreifen in ziemlich regelmäßigen Abständen vom Boden bis an den Halsrand; mit feinen Punktreihen gesäumt enthalten diese Bänder nur dichtgedrängte schräge Linien, aber ihre Neigung wechselt in regelmäßiger Wiederkehr ab, so daß unser Auge den Umlauf der einen nur von rechts nach links, der andern nur umgekehrt von links nach rechts vollziehen kann. Auf einem anderen solchen Gefäße aus England [2]) wechseln Kanten mit vertikalen Parallelstrichen und solche mit horizontalen Bindestrichen um den Leib, während am Ansatz des Halses die Zickzacklinie und schräglaufende Lagen, wie beim vorigen, abwechselnd in der Richtung, aber in ununterbrochener Folge gehäuft sind, bis zum Abschluß, dessen innerer Rand die wohlbekannten Schlingmotive der Korbflechterei er-

[1]) Nach Cartailhac, *Ages préhistoriques de l'Espagne* bei Sophus Müller, Nordische Altertumskunde, Straßburg, Trübner 1897, I, Fig. 100.

[2]) Nach Greenwell, *British Barrows* bei Sophus Müller a. a. O. Fig. 99.

kennen läßt. Wie reichen sich in der Ornamentik dieser schlichten Erzeugnisse eigener Körpergestaltung der Sinn für die struktive Form und die Verteilung des begleitenden Zierats in vollem Einvernehmen die Hand; wie arbeiten sie einander vertraut schon in dem Krug aus einem Steingrab Dänemarks mit geradem hohen Halse und zwei Ösen unmittelbar beim Beginn des Bauches, dessen obere Hälfte vom Halsansatz bis zur Peripherie des weitesten Umfangs mit Parallelstrichen belebt ist und dann in einem Kranz von herabhängenden dreieckigen Zacken ihren Abschluß findet gegen die untere Hälfte, die wieder glatt gelassen ist wie der Hals (bei Sophus Müller, a. a. O. S. 67, »aus einer kleinen Stube«). Wo die Fläche glatt geblieben ist, tritt die Struktur (Fig. 36) des Gefäßes an sich hervor, und unter dem gerade aufsteigenden Zylinder des Halses weisen die feinen Parallelritzen des anstoßen-

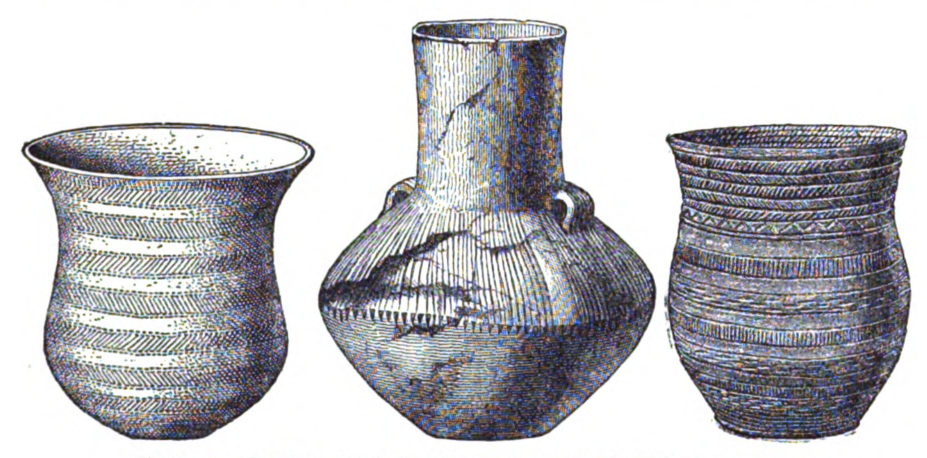


Fig. 3. Aus S. Müller, Nordische Altertumskunde, I. Bd., Trübner, Straßburg.

den Teiles bereits die Richtung der Konzentration und des Aufstiegs, die da kommen sollen. Bei den übergleitenden Glockenformen der vorigen Beispiele tritt kein tektonischer Gegensatz in die Rechnung ein; desto mannigfaltiger sind die Kontraste zwischen dem schlichten Grunde und den Zierstreifen, deren Reizelemente unter sich abwechseln und, die Form begleitend, doch in übersichtlicher Abfolge ihre Motive wiederholen, im schmiegsamsten Zusammenklang mit Einziehung und Ausweitung des Umfangs. Schon die Anbringung eines Henkels gibt der gegenüberliegenden Seite den Vorzug der Schauseite, ein symmetrisch angesetztes Paar von Ösen oder Griffen teilt den Umfang des Ganzen weiterwirkend in zwei Hälften, und in beiden Fällen tritt das Übergewicht des Stillstands zugunsten eines oder zweier fester Standpunkte der Betrachtung ein.

Nur selten noch kommt die Folgerung vor, den so dargebotenen

Platz für einen Anlauf zur darstellenden Kunst oder gar für ein selbständig ausgesondertes Bild zu verwerten. Aber sie findet sich doch bereits früh, wie auf dem bequem nachzusehenden Beispiel in demselben Buche Sophus Müllers (Fig. 78) mit dem »Augenpaar« oder Gesicht (vgl. 79).

Damit sind wir an der Grenze der gegenständlichen Darstellungen, die hier absichtlich außer Betracht bleiben, um einmal klar hervortreten zu lassen, welch entscheidenden Schritt die Vermischung der Ornamentik mit der Abbildung von Naturdingen bedeutet. Viel reiner als in solchem Übergang zu ganz anders gearteter Bestrebung bleibt die Pflanzenornamentik den Anfangsgründen des eigentlichen Zierwesens getreu. Selbst eine so überraschend naturalistische Wiedergabe des vegetabilischen Gewächses wie die paläolithische Knochengravierung aus der Grotte du Trilobite bei Arcy sur Cure (nach Parat bei Verworn, Anfänge Fig. 23 c) bestätigt diese Ansicht, die zur Absonderung aller Ornamente gegenständlichen Inhalts, aller abbildlichen oder sonst eigenwertigen Elemente des Schmuckes auffordert, wenn es gilt, das ursprüngliche Verfahren auf den Vorstufen vollwertiger Kunst einmal freizulegen und ihr eigenes Entwicklungsprinzip zu erkennen [1]).

Schlußbetrachtung.

Gar mancher Forscher auf dem Gebiet der Völkerkunde oder der Prähistorie hat es versäumt, sich klar zu machen, daß Ornamentik doch nicht ohne weiteres identisch ist mit darstellender Kunst, d. h. mit noch so primitiven Versuchen abbildlicher Wiedergabe von Naturdingen als solchen. Daß diese beiden Gebiete künstlerischer Betätigung zwei ganz verschiedenen Hausgesetzen unterliegen, zwei psychologisch keineswegs miteinander vertauschbare Erscheinungen liefern, das sollte man sich bei jeder Verarbeitung gesammelten Materials scharf und konsequent ins Bewußtsein rufen. Wenn die Kulturgeschichte sich gar unterfängt, eine »Gesamttheorie« bestimmt wiederkehrender Phasen der Entwicklung aufzustellen, und eine »Mechanik dieser Entwicklungsgeschichte« entdeckt zu haben meint, als deren durchgehendes Prinzip sie den Grad der Aufmerksamkeit bezeichnet, der solcher abbildlichen Wiedergabe der Naturobjekte gewidmet werde, so fordert sie dadurch zunächst die eigentliche Kunstwissenschaft und anderseits die Kunstpsychologie heraus, mit solchen Bevormundungsversuchen abzurechnen. Die Geschichte der germanischen Entwicklung soll für die Feststellung dieses Prinzips der Mechanik des Verlaufs am ehesten in Betracht kommen. Nach dem »Eindruck der Niederschlagsprodukte

[1]) Vgl. Bd. II, 4 dieser Zeitschrift S. 477, 482, 488.

solcher Aufmerksamkeitsstufen an unserer gegenwärtigen Betrachtungsweise der Objekte gemessen« bezeichnet man diese Stufen der Reihe nach als symbolische, typische und konventionelle Periode. Da fragen wir zunächst nach den erforderlichen Definitionen solcher Terminologie. Erfahren wir dann aber, die Bezeichnung »symbolische Entwicklungsperiode« solle für »die Zeit der sogenannten Linear- und Flächenornamentik« gelten, die Bezeichnung »typische Entwicklungsperiode« für die Zeit der vorherrschenden »Tierornamentik«, die Bezeichnung »konventionelle Entwicklungsperiode« für die Zeit der »Pflanzenornamentik« und der sogenannten »dritten Art der Tierornamentik«, so sehen wir bereits, welche Zusammenwürfelung heterogener Begriffe und welche Vermengung verschiedenartigsten Materials da beliebt wird. — Ornamentik und darstellende Kunst gleiten unterschiedslos durcheinander! Die großen Hauptphasen »physioplastischer« Gedächtnisbilder und »ideoplastischen« Schaffens, wie sie Max Verworn neuerdings zu benennen versucht hat, liegen dem Anfangspunkt, wo die »Deutsche Geschichte« bis dahin einzusetzen pflegte, weit voraus, und eben sie sind es, deren Abfolge und Ausgleich uns heute vor allen Dingen beschäftigen müssen. Vorher ist die Aufstellung einer Entwicklungstheorie mit obligatem Schema relativer Chronologie ein ganz müßiges Produkt der Gelehrtenstube, mit dem man unterhaltsame Schubfachkomödien zum besten geben mag, der wissenschaftlichen Forschung aber keinen Dienst leisten kann. Denn, sowie wir noch einmal zurückblicken auf die durchgehenden Ergebnisse, die uns die Anfangsgründe der Ornamentik und ihr Vergleich mit darstellender Kunst eingetragen haben, so stellt sich heraus, daß die Reihenfolge der Entwicklungsstufen gerade umgekehrt verläuft. Symbolische Ornamentik setzt nicht nur bildende Kunst voraus, wie wir uns gesagt, und allerlei intellektuelle Leistungen, die es unmöglich machen, solch kompliziertes Produkt an den Anfang zu setzen. Sie setzt gerade die Entwicklungsstufen voraus, die ihr folgen sollen: die typische, und die »konventionelle«, die wir nicht als inhaltlich charakterisierte Phase anzuerkennen vermögen[1]). Die Entstehung des Symbols erheischt die Präexistenz des Typus, und dieser muß sogar eine gewisse konventionelle Geltung erlangt haben, um als sinnliches Zeichen für eine höhere Bedeutung dienen, d. h. um Symbol werden zu können. Eine Handlung kann nicht symbolische Bedeutsamkeit erhalten, sie sei denn als typische bereits vorhanden. Dies typische Tun vermag erst dann im übertragenen Sinne aufgefaßt und in einen höheren Vorstel-

[1]) Vgl. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter (1905) S. 256 Anm.

lungskreis aufgenommen zu werden, wenn sein alltäglicher konkreter Inhalt landläufiger Brauch ist und allgemein verständlich dasteht. Essen und Trinken — Brotbrechen und gemeinsamer Weinkelch, als herkömmliche Formen, sind die Bedingungen für die symbolische Bedeutung der Eucharistie. Das Symbol des Kreuzes erheischt eine bestimmte konventionell adoptierte Form (das griechische, das lateinische Kreuz); das liegende Kreuz, auch ein typisches Ornament, wird abgelehnt; das Hakenkreuz perhorresziert, denn es ist ein heidnisches Symbol. Wichtiger für uns hier ist die Erkenntnis, daß dies auch für alle darstellende Kunst gilt: der Typus entsteht vor dem Symbol; nur ein typisches (deutlich stilisiertes, wie später heraldisches) Tierbild kann Symbol werden, niemals ein naturalistisches Konterfei oder ein physioplastisches Gedächtnisbild (z. B. paläolithischer Jäger). Der Typus ist *conditio sine qua non* aller weiteren Übertragung in die Vorstellungswelt und in die Mitteilungskunst zu intellektuellen Zwecken. Aber der Typus entsteht auch sicher schon früh, während des Neolithikums ganz evident. Die Ausbildung der Steinwerkzeuge zu typischer Grundform je nach ihren verschiedenen Zwecken enthüllt uns diesen Vorgang; er ist beim Auftreten der Mandelform bereits vollendete Tatsache und findet so die konventionelle Verbreitung jeder wertvollen Errungenschaft. Bei der Ausgestaltung seiner Werkzeuge für den verschiedenen Zweck lernt der Mensch die Unterscheidung eines Komplexes notwendiger Eigenschaften von beliebigen Anhängseln, d. h. des wesentlichen Inbegriffs *in concreto* von den unwichtigen, gleichgültigen, demnach variablen Zutaten, den Zufälligkeiten des Materials oder der Herstellungsarbeit. Da steckt der kulturgeschichtliche Mandelkern der ganzen neolithischen Periode mit ihrer Lust am Abstrakten, ihrer Selbstbefriedigung des Menschenwillens und der einseitigen Bevorzugung der Hausgesetze des Menschengeistes.

Die »Deutsche Geschichte« oder die »germanische Entwicklung« fangen aber viel zu spät an, um eine allgemeingültige Stufenfolge der Kultur oder der Kunst bieten zu können, die einer Historisierung der Völkerkunde zu dienen vermöchte. Jene beginnt mit Tacitus' Germania. Sie hat vergessen, daß der Einfluß der römischen Kultur und der antiken Kunst auch die Rezeption des fremden Entwicklungsstadiums eben dieser Großmächte mit sich bringt. Und die Einführung des Christentums bedeutet wieder die Aufnahme fertiger Typen, geheiligter Symbole! Verinnerlichung und Vergeistigung aller sinnlichen Darstellungen ist das gemeinsame Kennzeichen beider Faktoren, die das Schicksal der deutschen Kultur so nachhaltig bestimmt haben. Mit der Nachahmung spätrömischer oder frühchristlicher Kunst setzt eine rückläufige Bewegung ein: vom Symbol zum Typus, und vom Typus

zum Ideal, dann ganz allmählich mit steigenden Ansprüchen, von Allgemeingültigkeit, wie die Kirche sie fordert, zu eigener Besonderheit, wie die Nationen in ihrem Erwachen zum Selbstbewußtsein, wie die Stände des mittelalterlichen Staatslebens in ihrer Auffassungssphäre sie ausbilden, bis zum Individuum hin, d. h. zum vollsaftigen Einzelwesen der Wirklichkeit zurück, zur Wiedergeburt des ganzen Menschen in seine angestammten Rechte, die endlich das ideale Gottesreich, mit seiner Einordnung der Person in den höheren Zusammenhang, durchbrechen muß.

Jene Periodenteilung der Deutschen Geschichte beruht auf der Erbschaft der Hegelschen Philosophie und Geschichtskonstruktion, die bekanntlich den Anfang der Kunst überall im Symbol gesucht hat. Wir haben ihr schon lange gezeigt: »Umgekehrt wird ein Schuh daraus«, den wir für die Kinderschuhe der Menschheit, der Völker beim Eintritt ins Kulturleben brauchen könnten. Aber sie will nicht lernen oder nicht eingestehen, daß ihre »Gesamttheorie« nichts ist als ein Kartenhaus, das zusammenstürzt, sowie man nur ein Blatt herauszieht, um zu prüfen, was es eigentlich besage. Dieses angeblich unangefochtene Schema ist angesichts ernster Aufgaben vergleichender Universalhistorie doch nur ein Spielzeug zu nennen, das ihr Ansehen kompromittiert.

VIII.

Zur Analyse der ästhetischen Wirkung auf Grund der Methode der Zeitvariation.

Von

Emma von Ritoók.

Die folgenden ästhetischen Untersuchungen wurden in dem psychologischen Institut der Universität Würzburg im Sommersemester 1908 auf Anregung des Herrn Prof. Dr. Külpe ausgeführt, der nicht nur mit seinem Rat mir gütigst beigestanden, sondern mich auch als Versuchsperson zu Dank verpflichtet hat. Außer ihm erwähne ich mit Dankbarkeit die Mitglieder des psychologischen Instituts, die als Versuchspersonen mit Interesse an der Arbeit sich beteiligt haben: Herrn Dr. phil. E. Bloch, Frl. Dr. phil. H. D. Cook, die Herren Dr. phil. Ferretti, cand. phil. G. C. Flügel, B. Köhler, B. Schanoff, G. Walle, E. Westphal.

Die Versuchspersonen sind mit den Nummern I—IX in willkürlicher Reihenfolge angeführt.

Einleitung. Versuchsanordnung und Methode.

Die Versuche, die sich auf komplexe ästhetische Eindrücke beziehen, wurden in dem Dunkelzimmer des psychologischen Instituts mit einem Projektionsapparat ausgeführt (Beschreibung des Apparates und der Aufstellung: O. Külpe, Ein Beitrag zur experimentellen Ästhetik. Am. Journ. of Psych. XIV). Hundert Diapositive wurden vom Herrn Direktor des kunstgeschichtlichen Museums, Prof. Wolters, freundlichst zur Verfügung gestellt. Die Bilder wurden so ausgewählt, daß sie eine möglichst reiche Variation der Kunstgegenstände boten: Photographien von Architekturen, Plastiken, Gemälden und kunstgewerblichen Gegenständen, einige koloriert. Farbige Photographien amerikanischer Landschaften haben die Reihe ergänzt.

Die Methode war die der Zeitvariation. Die Expositionsdauer eines Bildes betrug abwechselnd 2, 5, 7 und 10 Sekunden; für jede Zeitdauer waren 25 Bilder ausgewählt. Eine zweite Versuchsreihe wurde mit 30 Bildern veranstaltet, wobei 15 neue und 15 aus der ersten Ver-

suchsreihe abwechselnd exponiert wurden und die daran teilnehmenden Versuchspersonen (II, III, VI, VIII, IX) von der Wiederholung nichts wußten. Zwischen der ersten und zweiten Versuchsreihe vergingen 7—8 Wochen. (Die zum erstenmal exponierten Bilder der zweiten Versuchsreihe wurden in der Bearbeitung zu der ersten Reihe gerechnet.) Die Reihenfolge blieb für alle Versuchspersonen dieselbe, nur für Vp. III fielen 12 zu bekannte Bilder aus, und 5 Expositionen sind wegen technischer Fehler nicht gelungen. Zusammen 959 erste und 74 wiederholte Expositionen. Die Reihe der Bilder war folgende:

Erste Versuchsreihe.

Zwei Sekunden Expositionszeit:

1. Amazone, Berlin. 2. Chodoviecki: Gesellschaft im Tiergarten, Leipzig. 3. Hera des Polyklet, Kopf, Brit. Museum. 4. Sebaldusgrab, Nürnberg. 5. Landschaft, koloriert. 6. Rubens: Christus am Kreuz zwischen Schächern, Antwerpen. 7. Diadumenos des Polyklet, Madrid. 8. Goldenes Tor, Konstantinopel (Außenseite), koloriert. 9. Feuerbach: Medea, Berlin, Nat. Gal. 10. Mumienbildnis. 11. Parthenonfries, Nord. 12. Pollajuolo: Verkündigung, Berlin. 13. Mausoleum der Galla Placidia, Ravenna. 14. Mino da Fiesole: Piero da Medici, Florenz, Bargello. 15. Lenbach: Der rote Schirm, Stuttgart. 16. Säule vom jüngeren Artemis-Heiligtum, Ephesos. 17. Cosimo Rosselli: Abendmahl, Sixt. Kapelle. 18. Michelangelo: Giovannino, Berlin. 19. Fiorenzo di Lorenzo: Maria tronend, Perugia. 20. Der Schleifer, Florenz. 21. Landschaft, koloriert. 22. Kölner Dom, Inneres. 23. Meleager, nach Skopas, Berlin. 24. Melozzo da Forli: Apostel, Sakristei der Peterskirche, Rom. 25. Fra Angelico, Verkündigung, San Marco, Florenz.

Fünf Sekunden Expositionszeit:

1. San Marco, Klosterhof, Kreuzgang, Florenz. 2. Archaistisches Relief, Apollon, Artemis, Leto. 3. Holbein d. J.: Erasmus von Rotterdam, Paris, Louvre. 4. Henkelbecher aus dem Grabe Hilderichs, koloriert. 5. Alexandersarkophag, Sidon, Jagd, Schmalseite. 6. Landschaft, koloriert. 7. Dürer: Geburt Christi, Kupferstich. 8. Gallier vom Weihgeschenk des Attalos. 9. Mantegna: Jacobus' Gang zum Richtplatz, Padua, Eremitani. 10. Jo und Argos, Wand aus dem Haus Livia, Pompeji, koloriert. 11. Sarkophag der Klagefrauen, Sidon. 12. Schwind: die Jungfrau; München, Schackgalerie. 13. Hermes sitzend, Bronze, Herculaneum. 14. Mumienbildnis, Frau. 15. Landschaft, koloriert. 16. Nike von Samothrake, Paris, Louvre. 17. Raffael: Parnaß, Vatikan. 18. Apollon kitharista, Bronze aus Pompeji. 19. Rubens: Amazonenschlacht, München. 20. Parthenonfries, Ost. 21. San Lorenzo, Inneres, Florenz. 22. Giov. Bellini: Beweinung Christi, Mailand, Brera. 23. Tote Amazone aus dem attalischen Weihgeschenk. 24. Landschaft, koloriert. 25. Michelangelo: Faunmaske, Florenz, Bargello.

Sieben Sekunden Expositionszeit:

1. Endymion, Relief im kapitolinischen Museum. 2. Landschaft, koloriert. 3. Unterkirche von San Francesco, Assisi. 4. Einschenkender Satyr. 5. Verrocchio: Taufe Christi, Florenz, Akademie. 6. Michelangelo: Erschaffung Evas, Sixtinische Kapelle. 7. Hypnos, Madrid. 8. Haja Sophia, Empore, Konstantinopel, koloriert. 9. Büste des Euripides. 10. Filippo Lippi: Madonna das Kind anbetend, Berlin. 11. Perseus und Andromeda, Relief, kapitol. Museum. 12. Ghirlandajo: Anbetung der Hirten, Florenz, Akademie. 13. Landschaft, koloriert. 14. Tanzende Mänade, Berlin. 15. Masaccio: Zinsgroschen, Florenz, Carmine.

16. Katakombe der Priscilla, Madonna mit dem Kinde, Rom, koloriert. 17. Urkunden-Relief. 18. Dürer: Ritter, Tod und Teufel, Kupferstich. 19. Verrocchio: Madonna, Relief, Florenz. 20. Clouet: Franz I., Uffizi, Florenz. 21. Mädchenstatue aus Anzio. 22. Ghirlandajo: Berufung der ersten Jünger, Sixt. Kapelle. 23. Jacopo della Quercia: Madonna mit Heiligen, San Petronio, Bologna. 24. Eroten als Weinhändler, Haus der Vettii, Pompeji, koloriert. 25. Fra Angelico: Noli me tangere, San Marco, Florenz.

Zehn Sekunden Expositionszeit:

1. Lorenzo Lotto: Weibliches Bildnis, London, Dorchester Gallery. 2. Kasp. David Friedrich: Zwei Männer den Mond betrachtend, Dresden. 3. Trauernde Athena, Relief an der Akropolis. 4. Tempel von Phigalia, Gesamtbild. 5. Giotto: Beweinung Christi, Padua. 6. Aphrodite von Capua, Neapel. 7. Landschaft, koloriert. 8. Luca und Andrea della Robbia: Anbetung des Kindes, Florenz, Bargello. 9. Genua, Palazzo Andrea Doria, Loggia. 10. Stehender Engel, Mosaik, Haja Sophia, Konstantinopel, koloriert. 11. Pergamon-Altar, Hekategruppe. 12. Philipp Otto Runge: Der Morgen, Hamburg, Kunsthalle. 13. Orientalische Glasflasche mit Email und Golddekoration, koloriert. 14. Sitzende Muse. 15. Menzel: Berlin-Potsdamer Bahn, Berlin, Nat. Galerie. 16. Mantegna: Lodovico Gonzaga und Sohn, Mantua, Castello di Corte. 17. K. D. Friedrich: Mondaufgang am Meere, Berlin, Nat. Galerie. 18. Piero della Francesca: Battista Sforza, Uffizi. 19. Rubens: Kleine Bekehrung Pauli, München. 20. Landschaft, koloriert. 21. Holbein d. J.: Christus im Grabe, Basel, Museum. 22. Praxiteles: Hermeskopf, Olympia. 23. Van Eyck: Madonna mit Stifter, Louvre, Paris. 24. Grabmal der Hegeso, Athen. 25. Athena Parthenos, Gemme des Aspasios, koloriert.

Zweite Versuchsreihe.

Zwei Sekunden Expositionszeit:

1. Raffael: Julius II., Florenz, Pal. Pitti. 2. Verrocchio: Taufe Christi (früher 7 Sek.). 3. Kapitell aus dem Palazzo Vescoville, Ravenna. 4. Parthenonfries, Ost (fr. 5 Sek.). 5. Holbein d. J.: Totentanz (das Kind). 6. Landschaft, koloriert (fr. 2 Sek.).

Fünf Sekunden Expositionszeit:

1. Piero della Francesca: Taufe Christi, London, Nat. Galerie. 2. Mumienbildnis (fr. 2 Sek.). 3. Masaccio: Zinsgroschen (fr. 7 Sek.). 4. K. D. Friedrich: Mädchen am Fenster, Berlin, Nat. Gal. 5. Chariten bekleidet, Lateran. 6. Giotto: Beweinung Christi (fr. 10 Sek.). 7. Archaistisches Relief (fr. 5 Sek.). 8. Günther Gensler: Hamburger Künstlerverein, Hamburg, Kunsthalle.

Sieben Sekunden Expositionszeit:

1. Gedenktafel der Margarete Tucher, Dom, Regensburg. 2. Rubens: Christus am Kreuz (fr. 2 Sek.). 3. Sarkophag der Klagefrauen, Sidon (fr. 5 Sek.). 4. Landschaft, koloriert. 5. Cos. Rosselli: Abendmahl (fr. 2 Sek.). 6. Apollon Sauroktonos, Louvre, Paris. 7. Giotto: Joachim bei den Hirten, Padua, Arena. 8. Perseus und Andromeda (fr. 7 Sek.).

Zehn Sekunden Expositionszeit:

1. K. D. Friedrich: Harzlandschaft, Berlin, Nat. Galerie. 2. Chodoviecki: Gesellschaft im Tiergarten (fr. 2 Sek.). 3. Mänade, Relief, Madrid. 4. Mantegna: Jacobus' Gang zum Richtplatz (fr. 5 Sek.). 5. Diadumenos des Polyklet (fr. 2 Sek.). 6. Landschaft, koloriert. 7. Waldmüller: Rückkehr von der Kirchweih, Berlin, Nat. Gal. 8. Endymion, Relief (fr. 7 Sek.).

Für die Vp. (außer Prof. Külpe) waren Ziel und Methode der Versuche unbekannt. In der Instruktion wurde ihnen gesagt, daß sie kurze Zeit verschiedene Kunstobjekte sehen würden, sich während dieser Zeit möglichst passiv der ästhetischen Kontemplation hingeben und nach dem Verschwinden des Bildes sogleich mitteilen sollten, ob es gefällig, mißfällig oder indifferent war. Entstehe das Urteil nicht spontan, so sollten sie sich durch den Zwang einer Urteilsbildung nicht stören lassen. Danach hatten sie möglichst in der Reihenfolge der Erlebnisse zu berichten, was sie von dem ersten Erscheinen des Bildes bis zum letzten Moment erfahren hatten. Die Bilder wurden exponiert, ohne daß Künstler oder Titel genannt wurden, um die suggestive Beeinflussung durch große Namen zu vermeiden und die Reaktion nur auf das anschaulich gegebene Bild zu konzentrieren.

Die Zeitdauer wurde teils mit einem Sekundenpendel, teils mit der Fünftelsekundenuhr gemessen, die Exposition mit einem Schirm reguliert. Zwei Sekunden vor dem Erscheinen des Bildes wurde ein »Jetzt« als Signal gegeben.

Die Versuche dauerten mit je einer Vp. eine Stunde lang, während welcher Zeit die Expositionsdauer einheitlich blieb, aber in jeder folgenden Stunde wechselte die Zeitdauer bei derselben Vp., um die Einstellung auf bestimmte Zeiten zu vermeiden und die Übung für alle Dauern gleichmäßig zu gestalten. Die Zahl der Bilder, die während dieser Zeit zu exponieren möglich war, betrug durchschnittlich 7—9. Fragen wurden, wo es nötig schien, nur zur Ergänzung oder Erklärung der Angaben gestellt und jede suggestive Form vermieden [1]).

Die Methode der Zeitvariation [2]) hat das Ziel, bei komplexen ästhetischen Eindrücken die unmittelbare ästhetische Wirkung zu isolieren, die zeitliche Entwicklung festzustellen und eine Analyse des Komplexes zu ermöglichen.

Die Kritik an dieser Methode wendet sich besonders gegen die Kürze der Expositionszeit. Meumann sagt (Ästhetik der Gegenwart): »Dieser Versuch ist unzuverlässig, weil die Flüchtigkeit des Eindrucks keine Gewähr dafür bietet, daß der Betrachtende nicht nachträglich den Eindruck innerlich verarbeitet.« Durch das sogleich erfolgende Protokollieren und dadurch, daß die Vp. immer angab, wenn eine Weiterverarbeitung des Erlebnisses auf Grund der Vorstellung stattfand, wurde dies möglichst vermieden. Sie kam im ganzen zehnmal vor (1,1 %), und sie bezog sich erstlich auf eine rein intellektuelle, kritische Verarbeitung des Erlebnisses wie bei Vp. V, 5 Sek. 16: »Warum mir die Flügel nicht gefielen, konnte ich nicht beantworten, denn das Bild verschwand; aber als ich nachher eine anschauliche Vor-

[1]) Die sorgfältige Untersuchung von O. Lipmann über Suggestivfragen hat bekanntlich gezeigt, daß nicht jede Frage suggestiv wirkt.

[2]) Bericht über den II. Kongreß f. exp. Psych., Külpe: Der gegenwärtige Stand der experimentellen Ästhetik, S. 14.

stellung hatte und dieser mit Aufmerksamkeit folgte, fand ich, daß die Flügel wahrscheinlich nur indirekt unangenehm waren, wegen Assoziationen mit häßlichen christlichen Engeln.« Zweitens war sie eine ästhetische Weiterentwicklung in der Erinnerungsvorstellung, wo sie wie eine Exposition von längerer Zeitperiode wirkte. Z. B.: bei Vp. 1, 2 Sek. 22: »Zu einem ästhetischen Gefallen während der Betrachtung des Bildes nicht gekommen, aber ich hatte ... nachher ein sehr lebhaftes Erinnerungsbild, und die ästhetische Wirksamkeit schien sich im Erinnerungsbilde weiter zu entwickeln.« Vp. VIII, 2 Sek. 2: »Langes Nachbild, dann noch sehr entschieden weitere Entwicklung und Vereinheitlichung des Eindrucks.« Vp. IX, 5 Sek. 15: »Ich glaube, daß diese Stimmung schon da war während der Exposition, sich aber erst ganz entwickelte, als ich jetzt das Bild in Erinnerung hatte.«

Volkelt (System der Ästhetik I, 218) und Martin (Psych. Rev. XIII, 3, 188) beanstanden, daß die Kürze der Zeit eine vollständige Entwicklung der ästhetischen Wirkung unmöglich mache. Doch jedermann kennt aus eigener Erfahrung starke momentane Wirkungen von ästhetischen Reizen; um so mehr ist sie möglich bei der Einstellung und Isoliertheit unserer Versuchsanordnung.

Nur einige charakteristische Beispiele aus der kürzesten Expositionszeit sollen zur Bestätigung angeführt werden. Vp. III, 2 Sek. 13: »Schon die große offene Wölbung mit der Vertiefung nach dem Altar zu stimmungsvoll. Schwache Stimmung von Einsamkeit, Verehrung, Befriedigung gemischt gefühlt. Störend war nur die Beleuchtung, empfand sie als unnatürlich; nicht als Reproduktion eines Bildes von einer Kirche, aber als eine Darstellung der Kirche aufgefaßt. Das Romanische kam zum Bewußtsein und wirkte mit, den Charakter des Altertümlichen zu verstärken. (Auf Frage:) Subjektives Gefühl sehr schwach, aber die Stimmung auch eingefühlt, beides zusammen.« Vp. VII, 2 Sek. 14: »Schön, die Figur gut dargestellt, die Größenverhältnisse gut disponiert. Mich interessierte der Kopf, und unwillkürlich ahmte ich die Gesichtshaltung nach, die runzelige Stirn, den kritischen Zug im Mundwinkel, besonders den cäsaristischen Zug. Es löste Reaktionsgefühle aus, ich wollte mich nicht als Untertan fühlen diesem Herrischen gegenüber. Habe mich selbst sehr stark gefühlt. (Frage:) Einfühlung und subjektives Gefühl. Dachte, daß es wahrscheinlich Renaissance sei. Etwas von dieser harten Macchiavelli-Stimmung, etwas, was mir nahe liegt.« Vp. IX, 2 Sek. 22: »Sehr schön, sehr gefallen. Eindruck der Größe, sogar etwas Erhabenes, nicht der Natur, sondern von menschlicher Tat. Es kam unwillkürlich ein Verfolgen der einzelnen Linien nach oben, und gleich mit diesem Verfolgen kam das Gefühl von Erhöhung, In-die-Höhe-gehen. Machte eine Bewegung nach rückwärts, tiefere Atmung. Sah die oben gekreuzten Linien. (Frage:) Es war so, als ich mich zurückbeugte, als ob ich mich darin befände, und in den letzten Momenten, als ob ich in einer kleinen Ecke wäre und die schönen Linien verfolgte.«

Es ist auch das Ziel dieser Experimente gar nicht allein auf die Vollständigkeit dieses Erlebnisses gerichtet. Wir bekommen durch das rasche, willkürliche Abschließen des sich entwickelnden Prozesses sozusagen Querschnitte durch das Psychische und eine Möglichkeit, die Elemente, welche bei langer Zeitdauer verschmelzen, zu isolieren. Die Protokolle von den unvollständigen, sich entwickelnden Prozessen

sind nicht die unwichtigsten. Selbstverständlich könnten Versuche mit längerer Zeitperiode vorgenommen werden, doch bietet die Verschmelzung der komplexer gewordenen Erlebnis-Elemente ebenso wie die Verlängerung der Erlebnisdauer größere Schwierigkeiten für eine einigermaßen vollständige und zuverlässige Protokollabgabe.

Dessoir läßt, um den zeitlichen Verlauf zu bestimmen [1]), zuerst das originale Kunstwerk beliebig lange betrachten, dann zu Hause mit Hilfe einer Photographie den psychischen Zustand aus der Erinnerung beschreiben, wobei fast unausbleiblich die von Meumann erwähnte Weiterverarbeitung vorkommen muß und eine literarische Beschreibung des Erlebnisses entsteht. Neben diesem Nachteil hat seine Methode den Vorzug, das Original zum ästhetischen Objekt zu haben. Doch war es bei unseren Versuchen nicht ausgeschlossen, daß die Vp. eine ähnliche ästhetische Wirkung erfahren könne, als ob sie vor Originalen in der Sixtinischen Kapelle oder in San Marco stünde. Außerdem ist eine durch ein Projektionsbild erreichte Wirkung auch eine ästhetische Wirkung und so der psychische Prozeß ein durchaus ästhetischer, und unsere Ergebnisse haben diese Annahme völlig gerechtfertigt.

Das Verhalten der Versuchspersonen ist freilich dabei verschieden. Bei schon gesehenen Kunstwerken kann die Bekanntheit bewußt auf das Original bezogen und das Urteil kritisch vergleichend gefällt werden. Der ganze ästhetische Prozeß wird dadurch beeinflußt. So sehr oft bei Vp. V. Oder es tritt die Bekanntheitsqualität als unbedeutendes Element auf, ohne bewußte Beziehung oder Vergleichung. Vp. II gibt spontan an, daß sie meistens alles als Original sieht.

Selbst wenn die Forderung der Originalwerke als ästhetischer Objekte berechtigt wäre, sofern technische Schwierigkeiten ihre Ausführung nicht hinderten, kann man doch den Grundgedanken der Methode nicht gekünstelt finden. Es gehört ja die Einstellung jedem ästhetischen Prozesse als eine wichtige Komponente an, welche, ob willkürlich oder unwillkürlich eingetreten, dieses Erlebnis als spezifisch ästhetisch im voraus bestimmt; in dieser Hinsicht wird der Prozeß durch die Instruktion nicht gestört. Ebenso liegt im ästhetischen Erlebnis der meisten Menschen die natürliche Neigung, von dem Gefallenden zu sprechen, das Wie und Warum zu erzählen.

Bei Mißfallen sagt Vp. VI, 7 Sek. 17: »Habe gar kein Bedürfnis, davon zu sprechen, beim Gefallen im Gegenteil habe ich das Bedürfnis, nicht nur das Erlebte in mir selbst zu überdenken, sondern auch anderen mitzuteilen.«

Eine Störung der Vp. durch das Bewußtsein, sie habe etwas auszusagen, kam nicht vor.

---

[1]) Archiv f. system. Phil. V, S. 79.

Die Angabe des Erlebten erfolgt bei Vp. I folgendermaßen: »Im ersten Moment ist es mir, als ob ich mich an gar nichts erinnerte, nichts angeben könnte; dann kommt alles wieder, ich glaube ganz in der richtigen Reihenfolge, wie es erlebt war.« Vp. II: »Die Gedanken wirbeln ganz aphoristisch durch den Kopf, in fast trivialen Ausdrücken, oder ganz ohne Ausdruck als Gefühle, z. B. das Weichliche (im Bild) ist nicht im Wort gedacht, sondern gefühlt. Wenn meine Gedanken photographiert werden könnten, würde man nichts wesentlich Neues oder Verschiedenes in der Aussage davon finden, nur daß da Hauptpunkte sind, die zu der Rede zusammengebunden werden.« Vp. VIII: »Das ganze Erlebnis ist in flüssigen Gedanken, fast gasförmig könnte ich sagen; erstarrt dann in Worten. Es sind keine hervorgehobenen Gedanken. Es ist jedenfalls eine Auswahl in der Mitteilung, den ganzen unwillkürlichen kontinuierlichen Fluß könnte man nicht darstellen. Es können vielleicht herausgehobene Punkte sein, wie ein Umkehrungspunkt in einer Kurve.«

Selten kam selbst der Fall vor, daß die Vp. während der Exposition daran dachte, daß sie etwas anzugeben hatte, und nur einmal wurde eine suggestive Wirkung der Instruktion beobachtet.

Die Aufstellung der hier nicht mitgeteilten, die Grundlage der weiteren Bearbeitung bildenden Rohtabellen geschah nach den Angaben der Vpn.; wo sie über einzelnes nicht berichteten, blieb die Rubrik leer; es wurden nur sparsam Fragen gestellt, besonders wenn eine schon erkannte individuelle Eigentümlichkeit das Vorhandensein irgend eines der Elemente voraussetzen ließ. Wo eine Angabe auf Frage erfolgt ist, wurde sie mit ! bezeichnet. Obzwar die Instruktion nur drei Formen des Wertens vorgeschrieben hat, haben fast alle Vpn. Übergangswertungen angegeben, so daß ich mich nicht berechtigt fühlte, sie bei der Bearbeitung zu beseitigen. Die Bezeichnungen sind: ++ sehr gefällig, + gefällig, $\underline{+}$ zwischen Gefallen und Mißfallen, mäßig gefällig, 0 indifferent, — mißfällig. Diese Bedeutung der Zeichen galt auch für Ausdruck, direkten Faktor und künstlerische Ausführung, sonst bedeutete + daß eine, in die betreffende Rubrik gehörige Tatsache vorhanden, — daß sie nicht vorhanden war. Mit ? wurde eine unbestimmte Angabe bezeichnet, ( ) bedeutete, daß der Versuchsleiter aus dem Protokoll eine Angabe abstrahiert hat. Sonst wurde nur die Rubrik Individuelles ohne direkte Angaben zusammengestellt.

Natürlich sind die Bezeichnungen in dem Sinne nicht eindeutig, daß sie für jede einzelne Vp. denselben inneren Zustand repräsentierten, sie veranschaulichen nicht die feinen, individuellen Unterschiede, die selbst bei der Bezeichnung von einfachem Gefallen und Mißfallen vorkommen und die nur aus den Protokollen zu erschließen sind, manchmal nur aus der Erzählungsweise des Erlebnisses, aus Geberden oder Gesichtsausdruck, welche selbst die pünktlichsten Protokolle nicht aufbewahren können.

Zahl der Expositionen.

1. Versuchsreihe 886, 2. Versuchsreihe 73 Versuche.

	2″	5″	7″	10″	Summe
Vp. I . . .	25	25	25	25	100
II . .	28	29	29	29	115
III . .	26	26	26	26	104
IV . .	25	25	25	25	100
V . .	25	24	25	25	99
VI . .	28	29	29	29	115
VII . .	25	25	25	23	98
VIII .	28	29	29	29	115
IX . .	28	28	29	28	113
Summe	238	240	242	239	959

1. Die Auffassung des Gegenstandes und das ästhetische Verhalten.

Bei der Kürze der Zeit wurden besonders größere Kompositionen nicht immer vollständig aufgefaßt. Die Zahl dieser Fälle nimmt in dem Maße ab, wie die Zeitperiode wächst:

Zeit:	2″	5″	7″	10″
Zahl:	37	11	10	9

(Im ganzen 6,9 %). Es kam auch vor, daß bei einer Gesamtauffassung die Farben nicht bemerkt wurden, meistens bei den etwas matt kolorierten Landschaftsbildern.

Die unvollständige Auffassung schloß nicht das Auftreten einer ästhetischen Freude oder Bewertung aus. Es wirken schon die primitiven formalen Elemente.

Vp. II, 2 Sek. 15: »Nicht viel zu sagen, den angenehmen Eindruck gehabt von einer Gliederung, nicht ein bißchen mehr; ich sah ein Bild, ohne etwas anderes, etwas wie Wellen oder Garben, dunkle Punkte, als Menschen gedacht, aber gar nicht weiter gekommen. Doch einen angenehmen Eindruck gehabt, von einem Bilde, das ist von einer gegliederten Fläche mit Licht, Schatten, Massenverteilung.«

Oder es ist die Gefühlsbetonung, die das Werten bestimmt.

Vp. V, 2 Sek. 13: »Eindruck von etwas Geheimnisvollem. Erst an eine Basilika, dann an Katakomben gedacht. Das Dunkle war mir angenehm und auch die Teilung des Raumes, Bogen und Mauer. Alles war mir nicht präzis klar. (Fr.) In das Architektonische habe ich das Geheimnisvolle hineingefühlt, sogleich als es erschien.«

Wird aus der Ganzheit etwas apperzeptiv herausgehoben, so konzentriert sich der ganze ästhetische Prozeß auf dasselbe und so verselbständigt sich der Teil zum ästhetischen Objekt.

Vp. VII, 2 Sek. 8: »Am auffallendsten waren die grünen dünnen Säulen an der Mauer, mystisch gewirkt, — keine anderen Einzelheiten gesehen, — als ob da etwas hervorbrechen müßte, eine Beschwörungsformel, die Steinsäule geworden ist; freute mich, etwas gegen das Griechische ausspielen zu können. Die grüne Farbe hat mich beunruhigt. (Fr.) Kein Einleben in die Säule. Rot und gelb an der Mauer. Nur die Säulen Eindruck gemacht: dünn, zart, mädchenhaft.«

Auch ohne bewußte Motivation kann in solchem Falle das gefühlsmäßige Werten auftreten.

Vp. IX, 2 Sek. 9: »Ein Gefallen gleich gegeben mit der Gesamtauffassung ... etwa wie immanent gegeben; worin es bestand ... kann ich nicht angeben. Bestimmte Figuren in Einzelheiten nicht aufgefaßt ... (Fr.) Ein entschiedenes ästhetisches Gefühl.«

Es scheint in solchen Fällen die stark ästhetisch gerichtete Einstellung durch einen einzelnen ästhetischen Faktor befriedigt werden zu können.

Bei der Auffassung der Kunstart ist selten Ungenügendes vorgekommen. Primitive Bilder wurden einigemal als Mosaik, Gobelin, Glasgemälde bezeichnet; stark plastisch wirkende Bilder als Skulptur: Schwinds Jungfrau wurde viermal als Statue oder unbestimmt ob Statue oder Bild angegeben (Vpn. I, V, III, VI). Ich rechnete nicht zu diesem Fall die durchgehende Auffassung der Skulptur-Photographien als dreidimensionaler Körper. Hier finden wir ein analoges Verhalten wie bei dem sogenannten ästhetischen Schein: es ist ein Wissen davon, daß nur eine Bildfläche vorhanden ist, trotzdem läuft der ganze Bewußtseinsprozeß unberührt von diesem Wissen ab. Es wurde unwillkürlich eine Wirklichkeit angenommen, so daß die dreidimensionale Gestalt während jener Sekunden für das Bewußtsein vorlag. Es wurde nicht als Illusion bezeichnet, es fehlte dazu die vollständige Täuschung, sie war nur für das ästhetische Erleben da.

Als illusorisch kann dagegen die Auffassung von menschlichen Gestalten, Porträts als lebendigen Wesen betrachtet werden, denn sie wirkten nicht im rein ästhetischen Sinne, sondern lösten außerästhetische Gefühle, außerästhetisches Interesse aus:

Vp. I, 2 Sek. 3: »Ich fühlte eine gewisse Sympathie mit dem Ausdruck; nicht ganz als Bild, sondern eine lebende Frau darin gesehen ... Die Sympathie nicht Mitleid, sondern im weiteren Sinne, das Gesicht sogleich interessiert, hätte gerne etwas von ihr gewußt als Mensch und Weib, nicht als Bild.« — Noch stärker bei Vp. IX, 2 Sek. 10: »... Diese Klarheit, Freiheit, Offenheit überhaupt wirkte so, als ob ich einen wirklichen Menschen durch ein Fenster anschaute ... so lebendig und momentan, daß etwas wie ein Schamgefühl in mir auftauchte (vielleicht weil die Figur so lebensgroß war und sie mir gerade ins Auge schaute).«

Die Illusion von Farben[1]) ist selten, aber so stark aufgetreten, daß die Vp. ein koloriertes Bild in der farblosen Photographie zu sehen überzeugt war.

Vp. III, 10 Sek. 9: »Farbeneindruck schwach, das befriedigte mich weniger, es war etwas zu matt gehalten ... (Fr.) Die Farben waren nicht gut wiedergegeben, die Decke schwach bläulich, sehr matt.« Vp. VIII, 2 Sek. 2: »Farben gesehen, braun und grün. (Fr.) Der Hintergrund. Über die Figuren kann ich nichts sagen. Es war mir ein farbiges Bild.«

Starke Farbenvorstellung, besonders bei Bekanntheit des Bildes, als Erinnerungsproduktion wurde nicht hierher gerechnet.

Die Perzeptionszeit ist manchmal besonders aufgefallen, der Prozeß der Auffassung wurde als ein Nacheinander, ein langsamer, progressiver Vorgang beschrieben. Bei Vp. I erscheint das Bild gewöhnlich als eine graue Fläche, als etwas Farbiges oder Helles, woraus die Gestalten sich dann abheben. Vp. II gibt einen Prozeß des Erkennens an bei 2 Sek. 11:

»Es erschien die weiße, beleuchtete Fläche auf schwarzem Grunde, der Blick wurde festgehalten, dann als ob aus einer ebenen, homogenen Masse (wie ein Tonklotz) sich das Objekt plötzlich herausbildete ... als ob das Körperliche immer näher käme, wie durch eine Schicht, zum Erkennen; es prägt sich durch die ungegliederte Fläche, wie mit einer Stanze von der anderen Seite getrieben, nicht die Fläche gliederte sich. Freute mich, wie schön deutlich diesmal das geworden.« — Vp. VII, 7 Sek. 3: »Wundervoll, zuerst erwartet, was kommen wird; dann weitete sich der Hintergrund aus ins Unermeßliche, dachte nicht an ein Bild, sondern daß die Leinwand sich auftat und ich in die Tiefe schaute. Tausend und eine Nacht-Geschichte ... es war überhaupt nicht aus dieser Welt.«

Bei einem solchen, schon intellektuelles Interesse erweckenden Auffassungsprozesse, besonders wo er gefühlsbetont ist, wirkt das Erkennen selbst ästhetisch und beeinflußt durch seine spezielle Gefühlsfarbe den ästhetischen Ablauf. So kann die sinnliche Auffassung des Reizes sogleich auch ästhetische Auffassung sein, doch sind die beiden Auffassungsweisen entschieden voneinander zu trennen:

Vp. II, 2 Sek. 12: »Bedeutend schneller kam die Auffassung, das natürliche Erkennen, als ein Erschlossensein, kein Gerichtetsein ... Erkenne eine gegliederte Fläche, dann die Maria und Engel. Als ich die Gliederung begriffen und dann die Art der Gliederung, ehe ich die Figuren erkannt, kam ein Wohlgefallen, aber mehr auf das Erkennen gerichtet. Dann die zwei Figuren erkannt, hinten die Galerie räumlich gewirkt ... dann dachte ich an Crivelli. (Fr.) Wohlgefallen am ganzen Bild« ... — Vp. VIII (2. Versuchsreihe), 10 Sek. 3: »Zuerst Linien in merkwürdigen Verschlingungen gesehen, dabei Erstaunen, nicht recht gewußt was es ist. Dann plötzlich die Figur zu Stein geworden, ein eigentümliches Gefühl dabei, dann noch mehr verwundert, daß derartige Linien in Stein dargestellt werden können ... schlecht zu einem einheitlichen Eindruck gekommen. Schließlich in einer aufgeregten wilden

[1]) S. auch bei Martin, Psych. Rev. XIII, 3.

Bewegung das Einheitliche, was den Stein mit den Linien verbunden, gefunden und dann sehr gefallen.«

Die vollständige Entwicklung des ästhetischen Verhaltens hing einerseits von der Einstellung und momentanen Disposition (außer der ständigen, individuellen Disposition), anderseits von der Expositionszeit ab.

Trotz der Instruktion kam es vor, daß die Richtung der Einstellung nicht ganz ästhetisch war, was das Werten beeinflußte, oder daß sie mit einer Spannung der Aufmerksamkeit merklich wurde.

Vp. VIII, 7 Sek. 15: »Nicht ganz eingestellt, es dauerte eine Zeit, bis ich die Aufmerksamkeit konzentrierte.« Vp. IX, 10 Sek. 16: »Das Verhalten war nicht mit besonderem Interesse ausgezeichnet, ich mußte sogar den Willen gebrauchen, damit ich das Bild betrachten konnte.«

Manchmal ist die Einstellung speziell auf das Gefallen, oder auf eine formale oder inhaltliche Eigenschaft gerichtet. Erstere ganz typisch bei Vp. V, 5 Sek. 13:

»Ich habe sogleich an die Statue in Neapel gedacht, habe gesucht mit guter Disposition zu schauen ...« 7 Sek. 2: »Habe gut angeschaut, um schätzen zu können ... suchte das Bild zu genießen, indem ich die imposante Masse und den stillen Lauf des Schiffes zu betonen suchte ...« Vp. III, 2 Sek. 10: »Sofort starkes Bekanntheitsbewußtsein, dann aber ganz eingestellt auf den Ausdruck des Gesichts und nichts besonderes darin gefunden.« Vp. IX, 2 Sek. 7: ... »Ich suchte nach, was mir gefallen könnte, unwillkürlich ahmte ich die Stellung nach, trotzdem belebte sich das Bild nicht.«

Die Disposition kann von einem früheren Gefallen oder Mißfallen durch die Perseveration des vorigen Erlebens beeinflußt sein.

Vp. V, 10 Sek. 18: »Die schlechte Disposition blieb vom vorigen Bilde, so daß ich, als ich das Gesicht sah, ungeduldig fragte, warum das kam; doch als ich weiter schaute, fesselte es meine Aufmerksamkeit ... (Fr.) Als Kunstwerk könnte es mir gefallen, wenn meine Disposition nicht so schlecht gewesen wäre.«

Oder es kann die psychische Aufnahmefähigkeit momentan ungeeignet sein zum ästhetischen Betrachten.

Vp. VIII, 2 Sek. 21: »Im ganzen matter Eindruck, als ob ich müde wäre ... an Italien gedacht, auch nicht lebhaft, alles matt, ohne Aufregung ... als ob ich mich hineinversetzen sollte, um ein Gefallen zu haben, aber dazu zu faul wäre.«

Kein oder wenig Interesse kam meistens durch individuelle Vorurteile gegen eine bestimmte Art von Kunstwerken vor. (3,9 % der Expositionen.)

Vp. VII, 7 Sek. 7: »... Schön war die Haltung, aber wieder der weiße helle Marmor. Einige Stimmung der Süßigkeit. Ganz undeutlich: griechisch. Es interessiert mich nicht, höchstens schwaches und etwas konventionelles ästhetisches Interesse.« — Vp. IX, 10 Sek. 13: Habe gleich daran gedacht, daß solche Dinge manchen sehr schön erscheinen, für mich aber kein besonderes ästhetisches Interesse haben.«

Im Urteil führt die Interesselosigkeit natürlich zu Indifferenz oder sie ruft gar kein Urteil hervor.

Tafel I.

	I		II		III		IV		V		VI		VII		VIII		IX	
	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b
2 Sekunden . . .	4 13 20	0 k 0			4	0					10	0			17	0	2	k
5 Sekunden . . .					10 17	— 0+	12	p	5 22	— —	2 11 20	— 0 0	2 5 18	0 k p	7	0	(1	k)
7 Sekunden . . .	15	0			(1	0)	22	—	2 19	— ±			2 7 10	+ 0 +			1 14	0 +
10 Sekunden . . .	8 18	0 k					13	p					18	—			3 8 13 16	0 k 0 0

In dieser Tafel I sind die Fälle zusammengestellt, in denen das vorgeführte Bild kein Interesse erweckt hat. Dazu die Urteile, von denen 0 = indifferent, k = keines und p = partielles Gefallen bedeutet.
a: Bildnummer. b: Urteil. ( ): 2. Versuchsreihe.

Wird das Objekt der Interesselosigkeit negativ bewertet, so ist diese schon ein Erfolg des Urteils.

Vp. V, 5 Sek. 5: »Diese eckige Form unangenehm und die Porportion der oberen und unteren Teile auch ... mehr mißfallen. Letzter Eindruck: Kein Interesse mehr an der Sache.«

Ganz paradox scheinen die Fälle zu sein, wo Interesselosigkeit mit positivem Bewerten vorkommt; hier war das Gefallen an assoziative Momente, nicht an das anschaulich Gegebene geknüpft.

Vp. VII, 7 Sek. 2: »... Das Bild im ganzen nicht interessiert, nur die Gedanken, die es erweckt.« Vp. IX, 7 Sek. 14: »Habe das Bild unberührt betrachtet, ohne besonderes Interesse ... trotzdem hat es mir — wahrscheinlich wegen der Umgebung, daß die Statue in der Natur war — sehr gefallen.«

2. Der direkte Faktor. Sein Zusammenhang mit dem relativen.

Obzwar bei dem komplexen ästhetischen Erleben die direkten und relativen Faktoren schwer voneinander zu scheiden sind, können wir bei der ausgiebigen Zahl unserer Protokolle ein rein durch direkte

Faktoren bestimmtes Werten antreffen und seine Stelle in der zeitlichen Entwicklung bezeichnen [1]). Da der ästhetische Eindruck in erster Reihe vom direkten Faktor abhängt, entbehrt natürlich kein ästhetisches Verhalten seines Einflusses. Anderseits sind schon im Erkennen und Bedeutungsverständnis reproduktive und assimilative Elemente der Gesamterfahrung tätig, so daß hier von diesen Faktoren nur im ästhetischen Sinne gesprochen wird, wo, extreme Fälle genommen, der direkte Faktor entweder als Motiv des Wertens gar nicht, sondern nur als Erkenntniselement, als eine Grundlage für emotionale oder intellektuelle Weiterentwicklung in das Bewußtsein tritt, oder wo er allein ohne relative Faktoren wirkt. Diese Versuche bestätigen die Theorie von Lipps nicht, daß »die Unterscheidung zwischen direkten und assoziativen Faktoren durchaus unzulässig« sei (Ästhetik II, S. 29). Wir können nicht einfach auf die Kürze der Expositionszeit hinweisen, wie es die Versuche von Külpe oder Gordon erlaubten, denn bei verschiedenen unserer Vpn. kamen selbst bei der kürzesten Exposition einige Fälle mit einfacher und sympathischer Einfühlung vor.

Typische Unterschiede (rein formales Bewerten-Einfühlung) zeigen z. B. Nr. 3 bei 2 Sek. Expositionszeit, Hera des Polyklet.

Vp. II: »Eindruck außerordentlich schön und rein. Gesamteindruck im ersten Augenblick, dann die Augenbrauen aufgefallen (wahrscheinlich weil eine harmonische Teilung des Gesichts vorliegt), Augenhöhlen, dann nicht die Nase, sondern die unteren Konturen des Gesichts, Wangen und Kinn; dabei fiel mir diese ganz besondere Rundung auf, die römische Statuen auch haben. Dann sah ich den Stirnreif als Abgrenzung des Gesichts, von Haaren nur schwachen Eindruck, nur als Ergänzung des Gesichtes, dann Nase und Mund, wieder zu den Augenbrauen gezogen, versuchte noch einen Blick vom Gesicht zu haben, aber das Bild verschwand. (Fr.) An Kunstperiode nicht gedacht; daß es eine Göttin sei, sofort im Bewußtsein, als etwas Natürliches. (Fr.) Fast kein Ausdruck, nur große Ruhe, was mir bei griechischer Skulptur am meisten gefällt.« — Vp. III: »Mäßig gefallen. Der erste Eindruck der einer Traurigkeit, nicht selbst gefühlt, nur wie ein Erkenntnisurteil: die Person ist traurig. Dann dunkles Bewußtsein von griechischer Plastik, dann war's zu Ende. Hätte das Bild noch gerne genauer betrachtet, war zu oberflächlich.« — Vp. VII: »Ich bin ganz ab, großer Medusenkopf, nur die Augen nicht medusenhaft. Erstaunen, Furcht mit Organempfindungen in der Brust, kein ästhetisches, mehr religiöses Gefühl. Die Angst spüre ich noch nachklingen. Medusa Wortvorstellung. Die Augen furchtbar, kolossal ergriffen, gespensterhaft erschienen.« — Vp. VIII: »Gefallen. Erst Schreck, wie groß das ist, das blieb auch, wegen des übergroßen, des starren Blicks. Auch Assoziationen an Juno Ludovici, Gorgonenmaske in der Glyptothek als Vorstellung, nicht ganz reproduziertes Bild, mehr wie ein Gedanke daran. Der Schreck blieb bis zum letzten Moment. (Fr.) Was gefallen, kann nicht sagen. Eigentlich paßt keins von den drei Urteilen, doch ästhetisch, ich fühlte mich gegenüber einem Kunstwerke. (Ob Lustgefühl?) Das Gefühl von einem

[1]) Nach Külpe wird Fechners direkter und assoziativer Faktor entsprechender direkter und relativer genannt.



großen Eindruck, daß das Ganze zusammen nur eins, sehr starkes Einheitsgefühl. (Fr.) Ausdruck fast starr.«

Ferner 5 Sek. 11 Sarkophag der Klagefrauen.

Vp. I: »Gefallen. Gleich als ein klassisches Gebäude betrachtet von rechteckiger Form, und als Sarkophag, griechisch. Der Eindruck des Starken, Festgebauten dabei hat ziemlich imponiert, daß es so einfach und fest, vielleicht im dorischen Stil war. Dann haben die Figuren, die lange Reihe interessiert. Wenige Gedanken gehabt, fast die ganze Zeit bei der angenehmen ästhetischen Kontemplation geblieben, wobei dieser Eindruck von Stärke und Einfachheit eine große Rolle gespielt hat. Als Gebäude betrachtet, nicht als Bild. Das Gefühl der klassischen Ruhe hat auch mitgespielt. (Fr.) Vielleicht — ja es war eine Stimmung der Ruhe auch da, wenigstens fing sie gerade an.« — Vp. II: »Gefallen. Gesehen habe ich erst die allgemeinen Umrisse, die sich fast im selben Augenblick zu stereoskopisch-plastischer Empfindung geordnet haben. Sarkophag wußte ich, ohne es gerade im Bewußtsein zu haben. Es gefiel das Verhältnis von Seiten und Höhen, ich ging ihm nach, die obere Kante herum, dann in die Höhe (ein Vergleich vielleicht, nicht absichtliches Messen, sondern Leitenlassen von der Linie des Bildes); ein Urteil und ästhetische Erregung. Dann sah ich noch die senkrechte Gliederung, bemerkte, daß da Gestalten seien. (Fr.) Totaleindruck gehabt.« — Vp. III: »Sehr lebhafter Eindruck, gefällig, habe sofort an einen Sarkophag gedacht, dann die Gestalten und Formen an der Schmalwand beobachtet und ziemlich starke objektive Einfühlung gehabt, die Gestalten sind wie Leidtragende erschienen, erfüllt von ernsten Gedanken und Stimmungen, vorwärts schreitend ...« — Vp. VII: »Gut gefallen; wunderschöne Perspektive, ruhige, reiche Gliederung, alle Gestalten verschieden, mit sehr labilem Erleben die einzelnen nacheinander stehenden durchlaufen, mich gefreut, daß die Fläche so reich unterbrochen, daß jede einzelne andere Bewegung hat, wußte nur nicht, was sie machen. Tausend und eine Nacht fiel mir ein und die Geschichte vom Gespensterhaus ... ganz weggegangen vom Bilde. Dachte auch daran, ob die Frauen heruntersteigen sollen.«

Ebenso 7 Sek. 18, Dürer, Ritter, Tod und Teufel (das Bild war den Vpn. bekannt).

Vp. II: »An die Symbolik gar nicht gedacht, der Formenreichtum hat mich besonders gefreut. Keine Einfühlung.« — Vp. III: »Lediglich mit der Gestalt des Reiters beschäftigt, stark ästhetisches Gefühl von der Haltung des Reitenden, ein Gedanke: der reitet durch die Jahrhunderte. Daß Tod und Teufel dabei sind, ein Wissen davon, hat dem Bilde einen starken Gefühlseindruck gegeben. Die Züge schienen hart und gleichmütig wie: er fürchtet nichts, er reitet seinem Geschick entgegen. Auch eine kleine Freude an der Sorgfalt der Ausführung, womit der Panzer des Ritters behandelt ist, auch die Landschaft wirkte dazu. (Fr.) Haltung mir sehr deutlich vorgestellt. Die Komposition nur in ihrer Stimmungswirkung.« — Vp. V: »Angenehmer Eindruck von der Art der Zeichnung ... es gefiel mir das Pferd und der Reiter wegen der Art der Bewegung, ein wenig eine Tendenz in mir auch, aber schwach (weil ich müde bin). Entschieden und *sicuro di se*. (Fr.) Weiß die Bedeutung nicht, ich habe es immer ohne die Bedeutung angeschaut, nur als Zeichnung, Ritter, Tod im Hintergrund, den Teufel nicht gesehen.« — Vp. VI: »Eine geheime Freude das Bild wieder zu sehen ... Bejahung, Verständnis für all die Schönheiten, die mir hier wieder begegnen ... (Fr.) Die Idee hat völlig neu gewirkt, obwohl sie nicht neu war ... eine subjektive Stimmung der Ruhe gehabt. Ausdruck der Ruhe im Bild und subjektiv auch.« — Vp. VII: »Gefallen

kann sehr wenig sagen. Düster, grausiges Gesträuch, gar keinen formalen Eindruck, alles gefühlsbetont. Eherne Haltung, kalter Blick, sticht besonders merkwürdig ab von der warmen und zutraulichen Gräßlichkeit des einen Wesens daneben. Sofort erinnert an Schopenhauer: Ritter mit dem ehernen Blick, und im Hintergrund, was Nietzsche von ihm gesagt: mit Augen, die von Gott und Satan wissen.«

Endlich 10 Sek. 21, Holbein, Christus im Grabe.

Vp. I: »Mißfällig. Dachte zuerst, das Bild wäre ein Fries, Skulptur, erst später gesehen, daß es eine liegende Menschenfigur darstellte, bemerkte dann, daß die Figur sehr mager war, die Form hatte etwas Mißfälliges, besonders die Knochen an den oberen Teilen des Körpers, die herausstanden. Hatte auch das Gefühl, daß die Figur heruntergedrückt sei, da der Raum sehr klein war — als ob ich selbst keinen Platz hätte —, auch das war sehr mißfällig. Sympathisch miterlebt und von Organempfindungen begleitet. Dann ist plötzlich aufgefallen, daß ich eine Leiche betrachtete, die in dem Sarg war, als ob ich an der geöffneten Wand durchgesehen hätte; dann massenhaft Gedanken von Toten und Särgen im Hintergrund des Bewußtseins, die sich später zu einer unangenehmen Stimmung geformt haben. Plötzlich ist eine Vorstellung von dem Sarg meines Vaters aufgetreten auch mit der Umgebung ... Die Vorstellung war so lebhaft, daß ich mich mit der Betrachtung des Bildes kaum mehr beschäftigte ... Am Ende den oberen Rand des Bildes gesehen, es gab den Eindruck von Marmor, aber es war keine Skulptur daran. (Fr.) Nicht gedeutet.« — Vp. II: »Interesse, Prüfung, Urteil: Gut, den Akt gut bewältigt. Das Technisch-Malerische als besonders gut und als Hauptsache in dem Bild empfunden; nur als Nebensache, wenngleich in ihrem Vorhandensein als wohlgefällig empfunden, die Einordnung der Figur in den Rahmen ...« — Vp. III: »Teilweise gefallen. Sofort Erinnerung an Pieta. Dann habe ich die liegende Christusgestalt lebhaft betrachtet, ganz besonders fiel mir auf die stark ausgeprägte Horizontalität, wie angeschmiegt an den Boden, und die dadurch hervorgebrachte Betonung der Leblosigkeit. Es störte mich der enge Abschluß nach oben, es war wie im Sarge, wie zusammengepreßt, und dadurch kam ein etwas künstlicher, unnatürlicher Zug hinein. Die Züge und die Formen dagegen gefielen, der Ausdruck eines leidenvollen Lebens war in der Gestalt ausgeprägt. Die scharfen Kanten und Ecken wiesen darauf hin. (Fr.) Objektive Einfühlung. Kein Mitleid. Mir fiel plötzlich Klingers Pieta in Dresden ein (nicht als ob dies das wäre).« — Vp. VI: »Sehr schön. Eindruck überwältigend, das war wirklich ein Toter, dieser willenlos Hingestreckte, die Farbe, die allein schon die Leiden ausspricht, die nicht so sehr als eine Gesamtheit den Effekt erzielten, sondern erst recht zur Wirkung kommen mit den Einzelheiten. Diese Partie des Brustkorbs, das Zackige der Linie, jede Rippe zu greifen, jeder Muskel wie einzeln herauspräpariert. Der Gesichtsausdruck, aus dem Schmerz, Leid und doch auch eine gewisse Ergebenheit zu sprechen scheinen. (Fr.) Tiefe Einfühlung ... Mitleid. An Christus gedacht.« — Vp. VII: »Unglaublich überrascht, sehr kühn und sehr bedeutend gemacht. An nichts gedacht und nichts erlebt als fortdauernder Genuß am Hingestrecktsein (eleatische Stimmung), Hingeschlagensein. Sehr gefallen. (Fr.) Es war so schön, daß ich selbst daran ganz unbeteiligt blieb. Keine Bewegungsempfindungen. An Christus gar nicht gedacht.« — Vp. VIII: »Zuerst mißfallen, einen Schreck bekommen wie über etwas Grauenhaftes, ohne aber klar zu werden, was es war. Dann dies unterdrückt, den Körper einfach betrachtet, dabei an den toten Christus gedacht. Die steife Haltung und daß es so ganz geradlinig ist, gar keine Bewegung, sehr aufgefallen. An Klinger gedacht, aber Stuck gemeint, aber dies ist nicht so stilisiert wie bei Stuck, das Geradlinige, das Geschlossene nicht als Stilisierung ausgeführt. Während dieser Betrachtung

doch gefallen. Dann auf einmal die Umrahmung herumgesehen und mit einem Schlag den Eindruck gehabt, daß der Mann im Sarge liegt, dann ein Entsetzen, dann Wut über den Künstler, der so was gemalt hat, an lebendig Begrabene gedacht und beinahe Ekel vor dem Bild bekommen.«

Das ganze Verhalten der Versuchspersonen zeigt, daß das sogenannte formale ebenso wie das idealistisch-ästhetische Werten individuell ist, und es wäre unmöglich, die ästhetische Empfänglichkeit den ersteren abzusprechen, da sehr oft eben empfängliche Individuen, Künstler, formales Gefallen zeigen.

Die Schwierigkeit im Scheiden von direkten und relativen Faktoren ist am auffallendsten bei der Analyse von Fällen, wo beide wirkungsvoll sind. Das Auftreten von Assoziationen wirkt nicht immer als assoziativer Faktor mit. Bedeutungsvorstellungen der dargestellten Objekte, welche mit der Anschauung direkt gegeben sind (Mensch, Baum, Haus), sind ästhetisch noch keine relativen Faktoren, ebenso eventuell als direkte Bedeutungsvorstellung gegebenes inhaltliches Wissen (Madonna und Kind, Christus, Hermes), wo dieses Wissen im ästhetischen Erleben weiter nicht mitspielt. So kann kunsthistorisches Wissen im Hintergrunde bleiben, gewissermaßen zum intellektuellen Erkenntnisprozeß gehören. Diese erworbene psychische Unterlage, die assoziativ-bestimmte Entwicklung des ganzen psychischen Lebens bleibt im ästhetischen wie im außerästhetischen Erkennen dieselbe. Rechnen wir sie zu dem relativen Faktor des ästhetischen Eindrucks, so verlieren wir eine wichtige Bestimmung der Grenze und können den Tatsachen in ihrer Differenziertheit nicht gerecht werden. Die einfache Konstatierung des ästhetischen Wertes von Farbe, Linie, Form, Raum, Haltung und ihrer Verhältnisse zueinander wird hier in diesem Sinne als Wirkung des direkten Faktors betrachtet.

Formales Werten ist besonders für Vp. II charakteristisch, es kam in 51 Fällen vor und ist bei allen Formen des direkten Faktors zu finden.

5 Sek. 21 (San Lorenzo): »Sehr schön, die ganze Zeit haben rein die architektonischen Formen gewirkt, die Bogen, die Breite, die Proportionen. Ein unbewußtes Genießen, nicht kritisch ... nur am Formalen ästhetischen Genuß gehabt, an gar nichts anderes gedacht, sehr reiner, ruhiger, unbewußter (möchte ich sagen) Genuß, ohne eine Beziehung zu einem Wert oder Wissen. Ganz spontanes ästhetisches Gefühl und trotzdem gar keine Stimmung.« — 5 Sek. 22 (Bellini: Beweinung Christi): »Das erste war ein Interesse an der Behandlung des Aktes, die Art, wie dieser Jesus gemalt ist, hat eine sonderbare Ähnlichkeit mit einer sehr stilisierten Holzschnitzerei, großen Flächen, die nicht ganz glatt und doch poliert sind und solche Lichtflecken zeigen. Komposition etwas zusammengedrängt, als ob das Bild an der Seite leer wäre ... dann kam ein Gefallen an dem Linearen der Gruppe, die nicht ohne Reiz ist, wie die drei Menschen zusammen sind, aber nicht wie sie in den Raum hineingestellt sind, das hat nicht gefallen. (Fr.) Ausdruck nicht aufgefallen.

Das Dunkle auf eine gewisse Weise gewirkt, mehr sinnlich als ästhetisch.« — 5 Sek. 16 (Nike): »Sehr schön, überraschend gut; was ich jetzt mit Worten sage, habe ich nicht geurteilt, nur ein reiner Genuß, die Körper unter dem Gewand ausgezeichnet behandelt, auch Faltenwurf, Bewegung. Ganz zuletzt Erinnerung an die Niobide, ... dann, als das Bild verdunkelt, wie ein Blitzstrahl das Wort: Nike. (Fr.) Bewegung nicht nachgefühlt.«

Der primitivste Eindruck, welcher ästhetisch bezeichnet werden kann, hängt von direkten Faktoren ab; einigemal wird schon das Erscheinen der Helligkeit auf der dunklen Fläche als angenehm bezeichnet.

Vp. II, 7 Sek. 4: »Erster Eindruck sehr einfach, nämlich das Auftreten der Helligkeit hat eine eigene Erregung mitgeteilt und ist, glaube ich, zum Bewußtsein gekommen getrennt vom eigentlichen Eindruck des Bildes, bevor dieses noch optisch aufgefaßt war. Angenehme Erregung ist schon zu viel gesagt, positive Erregung.« — Vp. VIII, 2 Sek. 18: »Gleich zuerst wirkte das Weiße etwas erfreulich, aber sobald die Gestalt erkannt ... hat das Bild mißfallen.«

Trotzdem ist es fraglich, ob das schon ein ästhetisches Gefühl ist, wenn wir abrechnen, daß die Einstellung jeden sinnlichen Eindruck als ästhetisch bewertbar färbt. In zweiter Reihe tritt die Farbe ohne die ganze Auffassung des Bildes als ästhetisch wirksam auf.

Vp. I, 7 Sek. 8: »Der farbige Eindruck hat als solcher gleich Freude gemacht, erst später bemerkt, daß es einen größeren Raum darstellt.« — 7 Sek. 24: »Die helle rote Farbe hat gleich angenehm gewirkt.«

Auch Raumempfindung und Gliederung treten zeitlich in erster Reihe bewertet auf:

Vp. IV, 5 Sek. 21: »Erster Eindruck war dieses Raumgefühl, bevor ich erkannt hatte, daß es eine Basilika war.« — Vp. II, 2 Sek. 13: »Zuerst die Gliederung aufgefaßt und dann ein so starkes Wohlgefallen empfunden, daß, nur von ihm getragen, das Erkennen von Einzelheiten folgte.«

Bei dem direkten Faktor wird die Raumwirkung, das einfache Vorhandensein der Perspektive immer positiv bewertet, deren Mangel mißfällig empfunden. Die Farbenwirkung ruft nicht dieselbe Gefälligkeit bei allen Vpn. hervor. Von Vp. II und VIII sind bei den etwas matt kolorierten Landschaftsphotographien die Farben kaum beachtet, von Vp. V als nicht passend, nicht gesättigt, falsch negativ bewertet, von Vp. IV dagegen als ruhig, sanft, weich, gefällig beurteilt worden. Vp. III und V verurteilen die stärker kolorierten Bilder auch als unnatürlich, plump, grell, beziehungsweise nicht gesättigt, unpassend. Für Vp. II und besonders für VII ist Kombination der Farben wichtig, als Farbenkontrast, Harmonie, Dreiklang gefällig; »bunt« wird immer als mißfällig bezeichnet. Bei 2 Sek. 8 kommt von Vp. II das »zu komplementär Abgestimmte« mit negativem Bewerten vor. Die Fälle der entschiedenen Gefälligkeit für Farben bei den einzelnen Vpn. waren folgende (in der ersten Horizontalreihe):

Vp.	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
%	88,9	10	11,1	44,4	5,5	40	66,7	30	35
%	4	44,3	17,3	3	24,2	20,9	18,4	21,7	13,3

Die zweite Horizontalreihe gibt die rein formalen Wertungen an, woraus ersichtlich ist, daß die formal wertenden Vpn. der Farbengebung mehr kritisch gegenüberstehen.

Die Bezeichnung des Kunstmaterials als Marmor, Stein, Bronze, obzwar hier illusorisch, kommt sehr oft vor, wird auch als ästhetischer Wert empfunden; es ist manchmal mit assoziativen Vorstellungen der Empfindungen von Farbe, Kälte, Kühle, von Tastempfindungen (auch mit Einfühlung) verbunden; für Vp. VIII ist es im ästhetischen Erleben besonders charakteristisch.

Vp. I, 10 Sek. 22: »Zuerst nur etwas Weißes gesehen, dann als Skulptur aufgefaßt... Nachher ist mir der Eindruck von Marmor sehr lebhaft hervorgetreten. Den Wunsch gehabt, den Marmor zu tasten, dann hatte ich sehr lebhafte Tast- und Kältevorstellungen, angenehmes Gefühl von der Glätte, nur die Tastvorstellungen von dem abgebrochenen Arme waren unangenehm. Dann wieder die Gesichtszüge betrachtet und die Stimmung, die während der Vorstellung zurückgetreten war, kam mehr in den Vordergrund...« — Vp. II, 2 Sek. 23: »Das Stoffliche, das Material etwas stark gewirkt, ich hatte den Eindruck von einem weichen Material, etwa Gips, was man nicht gern angreift, schwammig... Zuletzt kam wie ein ästhetisches Gefühl auf gegenüber der Linie, wie die Schultern in den Arm hinübergehen. Es gefiel diese Linie, aber immer den Eindruck von billigem Material gehabt, als ob eine harte, glatte Oberfläche herabgezogen wäre.« — Vp. VIII, 2 Sek. 16: »Hatte den Eindruck von zerbröckeltem Marmor gehabt, nicht kompakte, feste, schwere Masse...« 5 Sek. 2: »Eindruck von schwerem Stein. (Fr.) Nur Vorstellung, nicht körperliches Gefühl der Schwere.« 7 Sek. 11: »Erster Eindruck weißer Marmor, erfreulich gegen das dunkle Bild vorher, nicht polierter Marmor (aber keine Empfindung von Berührung); gefallen.« 7 Sek. 21: »Der Eindruck von Marmor, besonders an den Falten, drängte sich so hervor, daß ich kaum einen ästhetischen Eindruck hatte.« 10 Sek. 3: »Bei den schweren Falten das Steinerne gefühlt.« 10 Sek. 22: »Zuerst ... das Weiße, aber als Weiches, dann am linken Arm sehr stark der Eindruck von Marmor und sogleich das ganze Bild wie zu Marmor geworden.«

Die Form des Bildes wird meistens nur dann erwähnt, wenn sie von dem gewohnten Format abweicht. Selbständig als gefällig bezeichnet, kam sie nur bei Vp. VII vor. Das dreieckige Format von 10 Sek. 13, der Linie der Vase entsprechend, wurde von Vp. II und IX als ungefällig bezeichnet, von Vp. VII als »scharfe Betonung der Konturen durch die enge Einrahmung« empfunden; bei Vp. III war »durch die enge Einrahmung ein sehr konzentrierter Eindruck« entstanden. Auch bei 5 Sek. 14: »Formal gefiel die Geschlossenheit, das Schmale,

Enge im engen Rahmen«; in diesen Fällen ist die Bildform als zur Bildeinheit gehörig empfunden, als die Ergänzung und Abgrenzung linearer, formaler Elemente im Bilde aufgefaßt worden.

Das Verhältnis der Formelemente in der Symmetrie wird ebensowenig einstimmig bewertet wie die Farbe, doch wirkt sie mehr mißfällig als gefällig, so bei Vp. IV »die zu ausgeprägte Symmetrie« (7 Sek. 22); bei Vp. VI wird die symmetrische Komposition »zu regelmäßig« genannt (2 Sek. 19, 10 Sek. 12). Vp. VII nennt es »ein primitives Gefallen an Symmetrie«; für Vp. IX ist sie an sich mißfällig:

2 Sek. 19: »Das Mißfallen bestand an der Symmetrie so stark, daß ich gerne nicht hingeschaut hätte (kann Symmetrie nicht leiden).« 7 Sek. 19: »Mit Ärger bemerkte ich, daß sehr symmetrisch ein Vorhang zu beiden Seiten ist.« 5 Sek. 17: »Eine Symmetrie fiel mir auf, aber hinderte hier nicht das Gefallen.«

Die Proportion wird als Kompositionselement auf die Gliederung bezogen bei Vp. VIII. Sonst tritt deren Beurteilung meistens bei menschlichen Gestalten auf, als einer Norm entsprechend oder nicht entsprechend. Die richtige Proportion als selbstverständlich oder natürlich wird selten besonders bewertet. Nicht proportioniert wurde 10 Sek. 3 viermal, 5 Sek. 12, 10 Sek. 14, 5 Sek. 18, 7 Sek. 23 je zweimal gefunden; das Mißfallen bezieht sich dabei mehr auf die Details und beeinflußt nicht entscheidend das ganze Werten.

Die Gliederung als der direkt wirkende Faktor der Komposition wird von Vp. II besonders bewertet.

7 Sek. 12: »Ein Gefallen gleich am Anfang, dann vor lauter Vielheit gar nichts gesehen, ich konnte nur feststellen, daß die Gliederung des Ganzen sehr gut sei, vielleicht dies der Grund des Gefallens: Hauptbeleuchtungspunkte, Vertikale, die doch nicht auffallend oder trennend wirken. Sinn nicht gewußt, angenommen eine biblische Szene, nur einen Kopf identifiziert, der Maria.« 7 Sek. 15: »... Ich hatte ein Bild vor mir, das nicht recht gegliedert erschien, hatte nicht die Empfindung, daß hier ein Aufbau ist, sondern eine Vielheit äußerlich durch den Rahmen zusammengefaßt.« — 10 Sek. 23: »Langsamer Vorgang des Erkennens, dann ein lebhaftes Gefallen, dann wurde ich aber hin- und hergezogen zwischen dem Ausblick, der das Architektonische sehr betont, in der Mittelvertikale und zwischen den beiden Seiten, wo doch die Hauptpersonen sind ... von der Landschaft mehr nach der Mitte gezogen ... wurde ich doch von den Personen, die den Rhythmus des Bildes ausmachen, wieder abgezogen. Den ersten Eindruck von formaler Gliederung kann aber der zweite nicht zerstören.« — Bei Vp. VIII wirkt in diesem Sinne »wie die Massen verteilt sind.«

Harmonie (auch außer der Farbenharmonie) wird als Zusammengehörigkeit genommen. Einigemal, als Ausdruck eines nicht näher bestimmten Eindrucks der Einheit der ganzen Wirkung, erschien sie nicht weiter analysierbar.

Vp. VI, 2 Sek. 10: »Angenehmen Eindruck gehabt, gedacht: eine Freske, sehr gefallen, Haare auf eine glückliche Weise behandelt, Gesichtskonturen rein gezogen,

weich, aber so, daß das nicht gegen die weiche Behandlung der Haare abstach, Gestalt des Gesichts, mit den Augen, die das Gesicht ganz beherrschen. Dachte wohl daran, daß ich Einzelheiten angeben kann, und Halsansatz betrachtet, aber ich hatte so einen harmonischen Eindruck!« — Vp. V, 7 Sek. 22: »Am Anfang konstatierte ich, daß zu viele Personen an der Freske waren, dann aber konnte ich sie als ein harmonisches Ganzes auffassen.«

Kontrastwirkung kann von einer Unzusammengehörigkeit der Elemente herstammen und negativ als Gegensatz der Harmonie bewertet werden.

Vp. III, 2 Sek. 24: »Teilweise gefallen, sofort den Eindruck eines Mosaikbildes gehabt, an Ravenna gedacht, sehr flüchtig. Sehr auffällig empfunden die ekstatische Haltung, dazu hat sofort wie ein Widerspruch gewirkt das vom Heiligenschein ausgehende Mosaikmotiv des Bildes und dieser Ausdruck; dachte etwas an Barock. (Fr.) Kein Miterleben.«

Kontrast wird positiv bewertet als bewußtes künstlerisches Wirkungsmittel wie ein Grenzfall des Harmonischen bei Form-, Farben-, Linearkontrast.

Vp. III, 5 Sek. 25: »... Dieser Widerstreit der Richtungen, der Mund nach unten gezogen, die Augen nach oben, hat etwas Reizvolles gehabt.« — Vp. VII, 2 Sek. 16: »... Dieser Gegensatz vom Nackten und Bekleideten hat gefallen.« 5 Sek. 22: »Gegensatz von schwarzen Gewändern und weißem Leib, auch die großen Körperflächen haben gefallen.« 7 Sek. 5: »Wundervoller Gegensatz zwischen den Palmen und den riesengroßen Körpern der Menschen.«

Assoziative Kontrastwirkung mit Einfühlung bei

Vp. III, 5 Sek. 7: »... Eine sehr deutliche Empfindung von etwas Frohem, Freiem, etwas, was nach oben sich öffnet, weiten Raum darstellt. Nach unten gegangen mit dem Blick, aber nicht sehr interessiert; bei der unteren Figur so ein Gedanke wie: klebt am Staube, — als Kontrast zum Hohen ... (Fr.) Mehr gefühlsmäßig. Objektive Einfühlung nur.« — Vp. VII, 7 Sek. 6: »Starker Gegensatz mit dem üppigen Frauenkörper der verhängte Leib des alten Mannes; ganz und gar Verneinung der Formen war dieser Gegensatz. Die offenbare Ergebenheit der Frau und der äußere Gegensatz sehr bizarr: wie eine Reziprozität zwischen Sein und Wert. (Fr.) Was es darstellt, wollte ich gar nicht wissen. Dieser Ausdruck von Sein und Wert ist das Interessanteste gewesen.«

Diese formalen Bestandteile des direkten Faktors führen, besonders mit der Harmonie und mit dem Kontrast, zu der Wirkung der künstlerischen Gestaltung, dem Bewerten der Komposition hinüber. Diese wirkt noch rein formal in der Gliederung der Fläche, hat aber sonst assoziative Elemente. Hierin kann ein Wissen von normgemäßer Forderung maßgebend sein, oder die künstlerische Gestaltung wirkt als entsprechende Darstellung der Idee, schließt also in sich nicht nur das Verhältnis der formalen Elemente untereinander, sondern eine Beziehung zwischen ihnen und dem Inhalt. Mit dieser Unterscheidung ist die Wirkung der Komposition als direkter Faktor hauptsächlich bei Vp. II zu finden.

7 Sek. 22: »Sehr gefällig, direkt Schönheit kann ich es nicht nennen, hier sofort den Hauptpunkt erfaßt, die Hauptfigur steht in der Mitte, die Gebirge im Hinter-

grund. Noch jetzt habe ich es als Nachbild vor mir, ohne Einzelheiten, ganz architektonisch aufgebaut. Ich stellte noch fest, daß eine Menge von Menschen da war, der unterste Streifen am zusammenhängendsten ist und dann der Hintergrund immer loser wird, wodurch eine Schwere des Bildes entsteht, auf die die anderen Teile aufgebaut sind. In der Mitte Jesus. (Fr.) Das Formale des Bildes habe ich gehabt, und das genügt mir vollständig. (Bei mir ist Deutung oder Einfühlung ganz nebensächlich, hätte eher abgezogen vom Ästhetischen).« 2 Sek. 21: »Als Bild nicht überzeugend, ich hätte etwas anderes erwartet, entweder ganz einseitig, oder ganz nach dem Gleichgewicht komponiert.«

Bei nicht gefallender Komposition ist eine korrektive Tendenz der Vp. aufgetreten.

Vp. II, 10 Sek. 24: »Gefallen erster Eindruck. Dann immer wieder die ganze Zeit damit abgequält, die Dienerin ein ganz klein wenig näher zu rücken, sie ist etwas zu weit links. Wenn die Änderung nur im Oberkörper ausgedrückt wäre; es ist eine Leere zwischen ihnen, die durch die Hände nicht genügend ausgefüllt ist.« Dasselbe Bild Vp. VII: »Die eine Figur da sitzt sehr gut, aber die stehende ist zu sehr an die Säule gerückt. Es ist alles zu absichtlich eingestellt den Raum auszufüllen.«

Die zweite Art der Beurteilung der Komposition findet sich bei

Vp. III, 7 Sek. 12: »Schön, sofort gefesselt, eine außergewöhnliche Holdseligkeit der Madonna, das reine, verehrende, unschuldige Wesen trat überzeugend aus diesem Ausdruck entgegen. Dann die beiden Gestalten rechts gesehen, es störte, daß die eine so unmotiviert den Beschauer anblickt (das ist, was ich für die Hauptsache halte: die Unterordnung der Kunstmittel unter den Gegenstand, der dargestellt werden soll). Doch sind viele reizvolle Einzelheiten vorhanden, z. B. der Blick in die Landschaft.« — Vp. VI, 2 Sek. 25: »Gefallen, in dem Bild liegt etwas Geheimnisvolles. Die ganze Szenerie wohlgelungen; in trefflicher Einheit mit der Idee, dem Geheimnis, daß sie Mutter werden soll, sind die dunklen Töne und auch der Raum ... Scheint den wirklichen Verhältnissen der Maria viel entsprechender zu sein als die Darstellung der Gottesmutter im prunkvollen, mit Teppich ausgeschlagenen Gemach ... Die große Idee in dieser Form wirkt mächtig.«

Das Gefallen an der Einheitlichkeit, Geschlossenheit des Eindrucks kam einigemal als Rückwirkung vor, wenn nach einer zusammengesetzten Komposition das Bild einer selbständigen Figur erschien. Es wirkte da die intellektuelle Befriedigung an der Leichtigkeit der Auffassung mit. Doch wird die Einfachheit des Objektes oder der Komposition besonders bei Vp. VIII auch als ein Vorzug der Darstellung bewertet. Im ganzen scheint die Schätzung der Komposition wie der Technik mehr mit dem formalen Werten zusammenzuhängen, wie Tafel II zeigt.

Tafel II.

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Komposition . . .	9	35,7	17,3	3	7,1	22,6	13,3	18,3	6,3
Formales Werten .	4	44,3	17,3	3	24,2	20,9	18,4	21,7	13,3
Technik	2	19,4	14,4	6	13,1	7,8	10,2	11,3	9,7

3. Einfühlung und motorische Reaktion.

Bei komplexem ästhetischen Erleben ist der direkte Faktor mit dem relativen — der Einfühlung, zuständlichen Gefühlen und Assoziationen — so einheitlich verbunden, daß eine Grenze in der Analyse zu bestimmen unmöglich ist. Die einfachsten formalen Eigenschaften, Linie oder Farbe, können schon bei dem Erkenntnisprozeß das Eingefühlte in sich schließen. In der Theorie von Lipps ist auch die Einfühlung schon ein Element des intellektuellen Verständnisses: »Die Einfühlung, und zwar die volle, also die ästhetische Einfühlung, ist nicht etwas Abgeleitetes, sondern sie ist im Vergleich mit der Erkenntnis das Ursprüngliche.« (Ästhetik I, S. 126.) Es ist nur konsequent, daß Lipps nur die sympathische Einfühlung als das ästhetische Erleben charakterisierend anerkennt. So bestimmt auch Groos den Unterschied zwischen objektiver und subjektiver Einfühlung in dem Sinne des Erkennens: »Die Zweiheit der Verhaltungsweisen besteht nun hier darin, daß wir solche ruhenden und bewegten Formen einfach wahrnehmen, das anderemal dagegen ... an diesen Formen innerlich teilnehmen.« (Der ästhetische Genuß, S. 188.) Da aber der Erkenntnisprozeß des wahrgenommenen Objektes im ästhetischen wie im außerästhetischen Erleben derselbe ist, so müssen wir, wenn wir die ästhetische Einfühlung in ihrer speziellen Begrenzung bestimmen und differenzieren wollen, den Erkenntnisfaktor des primitiven Einfühlens von den ästhetischen Faktoren der objektiven und subjektiven Einfühlung unterscheiden, um nicht mit erkenntnistheoretischen Fragen das Problem zu erschweren. Betrachten wir aber die beiden Möglichkeiten der Einfühlung im außerästhetischen Leben, so finden wir, daß sie dort keine geringere Rolle spielen als im ästhetischen. So kann die vielumstrittene Einfühlung in emporstrebende Gestalten an einem Gebäudegerüst noch stärker auftreten, als bei einer dorischen Säule, und das Verhalten des Betrachtenden ganz und gar außerästhetisch bleiben. Sie ist auch im gewöhnlichen Leben nicht »matter und lahmer« (Volkelt: System der Ästhetik I, S. 217), denn alle Gemütsbewegungen können wir bei Mitmenschen gerade so tief miterleben, wie in der Kunst, und sie kann in der Kunst so schwach sein, daß sie nur wie intellektuelles Verständnis wirkt. Vp. III sagt (2. Versuchsreihe 10 Sek. 7): »Ein williges Eingehen auf den Vorgang ist noch kein Miterleben, sondern ein inneres Verstehen, ein gedankliches Mitmachen.«

Keinesfalls kann nur von einem quantitativen Unterschiede die Rede sein: wir gehen traurigen Einfühlungen im Leben aus dem

Wege oder halten sie für Aufopferung; wir suchen große, erschütternde Wirkungen in der Kunst. Die eigentümliche ästhetische Stellungnahme des Ich, das Gerichtetsein des Subjektes, führt schon auf eine qualitativ anders bestimmte Gefühlswelt, in einen speziell begrenzten Kreis der Erlebnismöglichkeit. Die volle Synthese der anschaulichen und emotionalen Elemente, obzwar sie selbst mit der außerästhetischen Wirklichkeit gemeinsam sind, erhebt das Erlebnis in eine neue Wirklichkeit, die ermöglicht wird durch eine schaffende und genießende Psyche.

Die Protokolle zeigen folgende Verschiedenheit des Erlebens: 1. Das von ästhetischem Bewerten begleitete Apperzipieren der »immanenten Bestandteile« des Gegenstandes (Külpe), das einfache Konstatieren eines Gegebenseins von Haltung und Ausdruck, die bewertet, aber nicht gefühlsmäßig gedeutet werden. Hierher gehören die bei dem direkten Faktor erwähnten Beispiele. Am naheliegendsten ist die Einfühlung bei menschlicher Haltung und Ausdrucksbewegung. Doch kommen auch hier Fälle vor mit nicht ästhetischer. Einfühlung. Sie sind manchmal als unentwickelte Fälle zu unterscheiden von den entwickelten, aber formal bewerteten Fällen. So ist bei Vp. III., 5 Sek. 13 ein unentwickelter Fall anzunehmen:

»Sehr deutlicher Eindruck von etwas Bekanntem, Bronzefigur Hermes, und diese Bestimmung hat mich vorläufig gar nicht zu einem ästhetischen Verhalten kommen lassen ... Zuletzt von der Haltung einen klaren Eindruck gehabt, aber nur wie man ihn vom Sehen hat, ohne eine Deutung.«

Die Bestimmung, ob Einfühlung vorhanden war, hat noch eine Schwierigkeit in dem sprachlichen Ausdruck, welcher leicht das Metaphorische annimmt. Den Fall von Vp. III, 2 Sek. 23 rechne ich zum Gebiete des Formalen nur auf die ausdrückliche Bestimmung der Vp.

»Sehr gefallen, aber freilich zu kurz; zuerst mit dem Blick von unten nach oben gegangen, freute mich an der klaren, edlen Linie der Gestalt, dann zum Kopf, hier auch befriedigt, danach den Speer gesehen, eine Gesamtauffassung noch gehabt, damit war es fertig. (Fr.) Keine Nachahmungstendenz, rein formal gefallen.« Dagegen sagt Vp. I (bei 2 Sek. 1): »Die ganze Haltung hat mir gefallen, besonders der aufgehobene Arm.« — Vp. II, 5 Sek. 20: »Gefällig auch das Ganze, die Einzelheiten noch mehr, besonders die Frau in der Mitte, es war nichts daran, was mich störte; ihre Haltung besonders bemerkt. Das stark Plastische, sehr Erhabene am Relief ist mir aufgefallen ohne zu stören; das Stilisierte des Ganzen angenehm ...« — Vp. IV, 7 Sek. 5: »Ein Gedanke, daß Christus sehr traurig aussieht, keine Einfühlung, nur intellektuelle Auffassung.« — Vp. III, 2 Sek. 3: »Der erste Eindruck der einer Traurigkeit, nur wie im Erkenntnisurteil ausgedrückt gefunden.«

Solche Fälle haben nur die primitive Einfühlung der Wahrnehmung an sich.

2. Es können die formalen Elemente, unbelebte Gegenstände wie menschliches Leben darstellende Formen, wie lebendig wirken,

3. die als lebendig anerkannten Eigenschaften können nicht nur als zum Objekte gehörig, sondern davon nicht getrennt auch subjektiv gefühlt werden. Beide Arten der Einfühlung kamen gegenüber demselben Objekte bei verschiedenen Vpn. vor.

5 Sek. 14; Vp. VI: »Gefallen, dachte an eine Italienerin, und zwar war das Urteil basiert auf den Ausdruck der großen schwarzen Augen, gestützt durch die ovale Form des Gesichts, wie bei mittelalterlichen Madonnengesichtern. Doch war der Blick nicht anziehend, es war etwas Gebieterisches, Gesetzliches darin, wie eine Wand zwischen mir und dem Objekt gesetzt ...« Dasselbe Bild bei Vp. III: »Sehr starker Eindruck. Gefallen hat formal die Geschlossenheit, das Schmale, Enge in einem engen Rahmen, dann die großen Augen, die regelmäßigen Züge, das längliche Oval des Kopfes. Dazu kam als eigentümlicher Stimmungsfaktor so etwas wie *vanitas vanitatum*, alles Irdische ist eitel, Gedanken an Tod und Vergänglichkeit, damit ein Gedanke an die eigentümlichen Mumienbilder, das ging so schön damit zusammen. Etwas von eigener Stimmung, Mitempfindung war dabei. (Fr.) Es lag mehr an dem Ausdruck des Gesichts, die großen Augen, die sich nicht täuschen lassen, bei dem Mund ein Zug der Resignation, und das verschmolz so schön mit der Erinnerung an das Mumienbild ...« — 2 Sek. 7; Vp. III: »Mäßiges Gefallen. Erster Eindruck gewisser knapper Haltung, die Linie nach oben links und rechts wurde verfolgt, dabei Vorstellungen von Empfindungen unwillkürlich reproduziert und in die Figur projiziert ...« Dasselbe Bild bei Vp. I: »Gefallen ... die ganze Haltung des Körpers und besonders die klassische Ruhe der Haltung gewirkt. Zu gleicher Zeit ziemlich deutlich Organempfindungen (keine Nachahmungstendenz). Eine Empfindung, wie wenn man die Stärke seines Körpers fühlt, aber der Körper doch in Ruhe ist. Der ganze Eindruck wurde immer gefälliger. Hier fing vielleicht eine gewisse Stimmung der Ruhe an sich bemerkbar zu machen, der angenehmen Ruhe.«

Solches Erleben wurde als ästhetische Einfühlung betrachtet, die erste bei beiden Bildern als objektive, ein Hineinsehen, Mitvorstellen, die zweite als subjektive, ein Hineinfühlen, Miterleben [1]).

Es kann die subjektive Einfühlung sogleich auftreten, gewöhnlich ist aber ein Übergang von der objektiven Einfühlung zur subjektiven vorhanden. Nach Volkelt wären die beiden Formen dasselbe Bewußtseinserlebnis: »es kommt darauf an, ob wir an den Gefühlen, die mit unserer Anschauung verschmelzen, die subjektive Seite beachten oder nicht beachten« (a. a. O. S. 251). Daraus würde hervorgehen, daß die objektive Einfühlung eine tiefere Versenkung im Zustande der Kontemplation ist, wenn die subjektive Seite des Erlebnisses nicht mehr bewußt wird. Dies möchte ich sowohl aus eigener Erfahrung als auch nach den Angaben der Vpn. bestreiten. Bei der subjektiven besteht eine Entwicklung der Einfühlung; auf die zuerst als Wissen oder Vor-

[1]) Külpe, Vorträge über Ästhetik im S.-S. 1907: »Die objektive Einfühlung besteht inhaltlich in mehr oder weniger lebhaften Bewußtheiten oder Vorstellungen der eingefühlten Bestimmungen, die sympathische enthält zugleich ein mehr oder weniger vollständiges und intensives aktuelles Miterleben derselben.«



stellung gegebenen psychischen Inhalte entsteht eine subjektive Resonanz. Die totale Verschmelzung der Anschauung mit dem dazu gehörenden Gefühlsinhalt bleibt dabei ohne Veränderung im Objekte haften.

Groos führt die Einfühlung auf die innere Nachahmung zurück, bei der »motorische Vorgänge mit imitatorischem Charakter wirksam sind«[1]); selbst der Unterschied zwischen objektiver und subjektiver Einfühlung erklärt sich zum Teil aus dem verschiedenen Anteil der Organempfindungen. Bei starker ästhetischer Wirkung bilden sie den »auslösenden Prozeß«, und Groos behauptet: »daß die spezifische ästhetische Veranlagung eine kräftige motorische Veranlagung voraussetzt«. Bei unseren Versuchen zeigte sich die motorische Reaktion als innere Nachahmung nicht so wichtig und individuell ganz verschieden. Sollte auch genetisch das Bedeutungsverständnis der Ausdrucksbewegungen in dieser Weise durch Bewegungsimpulse erworben sein (Groos a. a. O. S. 193—194), so bleibt noch immer fraglich, ob sie im aktuellen Einfühlen als Faktor des speziellen ästhetischen Prozesses eine so große Rolle spielen oder gar die Grundlage der ästhetischen Empfänglichkeit bilden. Unsere Versuche zeigen ein rein individuelles Verhalten in dieser Hinsicht. Typisch motorisch sind Vp. IV und IX. Bei Vp. III, V und VII tritt eine Nachahmungstendenz als Begleiterscheinung auf. Daß sie im allgemeinen, speziell bei der Einfühlung, nicht so große Bedeutung haben kann, geht daraus hervor, daß gegenüber einem Mittelwert von 46,8% der objektiven und 11,3% der subjektiven Einfühlung nur 5,4% motorischer Reaktion im Sinne der Nachahmungstendenz bestehen.

Tafel III.

Vp. I			II			III			IV			V		
a	b	c	a	b	c	a	b	c	a	b	c	a	b	c
43	12	0	33,4	4,4	0	68,2	17,2	3,8	40	13	14	31,3	7,0	4,0

VI			VII			VIII			IX		
a	b	c	a	b	c	a	b	c	a	b	c
54,1	13,9	0,9	51,1	12,3	4,1	51,5	7,9	1,8	47,8	14,1	20,3

(a: objektive, b: subjektive Einfühlung, c: Nachahmungstendenz.)

[1]) Groos, Der ästhetische Genuß S. 193 ff. Kritik von Külpe, Gött. gel. Anzeigen 1902.

Für die Entwicklung des Bedeutungsverständnisses der Ausdrucksbewegung tragen einige Aussagen motorischer Vpn. neue interessante Belege bei. Es scheint, daß die Nachahmung bei ihnen nicht nur zum primitiven Bedeutungsverständnis dient, sondern auch die Aufgabe hat, die Einfühlung einzuleiten. Sie zeigt aber dadurch entschieden eine primitivere Stufe des Kunstverständnisses an. Bei größerer Kunstübung fällt das vermittelnde Glied der Nachahmung aus, tritt höchstens als Begleiterscheinung auf oder schwächt sich zu Bewegungsvorstellungen ab.

Vp. IV, 2 Sek. 7: »Nachahmungstendenz, im Versuch zu verstehen was er macht, im Arm, aber nicht stark.« 10 Sek. 14: »Etwas Nachahmungstendenz in dem Versuch die Stellung zu deuten.« 5 Sek. 25: »Die verschiedenen Züge näher betrachtet, und damit ausdrücklich verbunden eine Nachahmungstendenz. Glaube, daß das Komische dadurch viel stärker wurde.« Noch ausgesprochener bei Vp. IX, 7 Sek. 12: »Eine Tendenz nach der Haltung der Maria, und jetzt ist mir klar, wozu ich diese Tendenz hatte; um ihr Gemüt deutlicher vorzustellen.« 2 Sek. 7: »Wirkliche Bewegung gemacht, damit ich das ästhetische Urteil besser fällen kann; ganz unwillkürlich und spontan, und sogleich wie es mir bewußt wurde, daß ich eine Bewegung gemacht hatte, wußte ich auch warum: damit ich das Bild belebe.«

Einen typischen Fall dafür, daß gerade bei ungenügender Disposition die Nachahmung als äußeres Hilfsmittel zu einer günstigeren führen soll, zeigt Vp. IX, 5 Sek. 18: »Gefallen, aber ich merke eine Ermüdung in mir, denn die nachahmende Bewegung ist stärker als sonst. (Ich sehe das Bild, kann die Bedeutung nicht verstehen, ich betrachte die Einzelheiten, sogar krauses Haar, Beinstellung, Armstellung, und doch wird die Bedeutung nicht klar; dann mache ich, als letzte Möglichkeit, die bleibt, willkürlich die Bewegung nach, und in diesem Zustand ist mir die Bedeutung klar. Doch nur als Zustand, nicht im Bilde selbst, kann sie in das Bild nicht hineinfühlen). Also gefallen, als ich die Bewegung gemacht hatte, dieser Zustand ist für mich selbst freudevoll. Die Haltung mehr als nachdenkend empfunden, bloß für mich so empfunden aus der Nachahmung, und schreibe sie dem Bilde zu nach Analogie.«

Natürlich ist dies ein so unentwickelter Zustand der Einfühlung, daß sie kaum Einfühlung zu nennen ist. (Entgegengesetzt bei Vp. V, 7 Sek. 18: »Bewegungstendenz schwach, weil ich müde bin«. Wahrscheinlich bedeutet bei Vp. IX die Müdigkeit eine Art Abstumpfung für den ästhetischen Reiz, bei V ist sie mehr eine physische.)

Von 52 Fällen mit Nachahmungstendenz waren 43 Fälle mit Einfühlung verbunden (davon 14 auch subjektiv). Die einfühlungsfreien 9 Fälle sind entweder solche, wo die Tendenz willkürlich oder unwillkürlich zum Verständnis oder zur Belebung führen sollte (wie die oben angeführten, sie ist mit formalem Gefallen bei Vp. IX auch vorgekommen), oder sie sind eine Nachahmung »spottweise«, wie die Vpn. sagen.

Vp. V, 2 Sek. 18: »Die Figur machte einen unangenehmen Eindruck, die Bewegung der Figur, das Gesicht, auch z. B. die Lippen. Ich bemerkte eine Tendenz

zur spöttischen Nachahmung, unwillkürlich ...« — Vp. VIII, 7 Sek. 18: »Von dem Reiter einen gewissen gefühlsmäßigen Eindruck erhalten, wie er da so stolz am Pferde steht, als ob er zur Karikatur herausforderte, eine Nachahmung seiner Stellung, wie bei der Maske, aber hier mehr im Sinne der Karikatur.«

Die innere Nachahmung bezog sich fast nur auf menschliche Formen, in 43 Fällen auf die Haltung, Bewegung, in 8 Fällen auf die Miene. Nur einmal auf tierische Bewegung.

Vp. V, 7 Sek. 20: »Trotz der schlechten Aufnahme war es angenehm, etwa ein sehr leichter Sinn des Komischen dabei, z. B.: das Pferd zu groß. Als ich öfters das Bild von unten nach oben ansah, kam eine innere Nachahmung der Bewegung vom aufgehobenen Fuße des Pferdes. Diese Nachahmung wurde nicht als etwas Starres empfunden, sondern als ein Anfang von rhythmischer Sequenz solcher Bewegung. Eine Tendenz dabei, auch mit der Hand diese rhythmische Bewegung zu machen und mit den Augen zu folgen ... Dieses Erleben war gefällig, und das Gefallen wurde auf das Bild übertragen.«

Bei voller Einfühlung ist die subjektive Seite der Nachahmung, die Organempfindungen, und die objektive Einfühlung ganz verschmolzen, so daß es schwer zu bestimmen ist, ob innere Nachahmung vorliegt.

Vp. III, 7 Sek. 14: »Sofort sehr starke Empfindung für die Linie rechts am Körper entlang, die bald ein Mitempfinden ist, bald auf der rechten Seite lokalisierte Empfindung. Gewisse Haltungsvorstellung damit verbunden. Kann nicht unterscheiden, was subjektiv erlebt und was an das Objekt gebunden war. Dabei ein Wissen von etwas Königlichem, Stolzem, Hoheitsvollem, kein Fühlen oder Miterleben.«

Bei motorischen Typen ist die Nachahmung hauptsächlich mit Muskel- oder Organempfindungen verbunden.

Vp. IV, 2 Sek. 25: »Mit der Betrachtung des Engels kam ein Gefühl von der vorhergehenden Bewegung oder daß er eben angekommen ist, mit sehr undeutlichen Muskel- oder Organempfindungen verbunden. Einfühlung im engeren Sinn nicht gehabt.«

Für die Einfühlung entschieden bestimmend ist die Nachahmung nur für Vp. IX.

2 Sek. 24: »Fand gleich ein Flehen im Bild ausgedrückt ... Tendenz des Hebens des Kopfes ganz deutlich, so konnte ich den Zustand des Flehens ganz miterleben.« 5 Sek. 16: »Die Gefälligkeit unmittelbar mit dem Ansehen des Bildes gegeben, doch damit ich die Bedeutung finde, kam eine nachahmende Bewegung, und dann geriet ich in einen Zustand der gesunderen Stimmung, in so eine Erleichterung, ein leichtes Emporfliegen, doch war es komisch, da die Gestalt ohne Kopf war, konnte ich diesen Zustand nicht vervollständigen. Nachher kam die Betrachtung des Zuschauers (so sehr war ich eingelebt, daß ich daraus herauskommen mußte). Dann habe ich die auffallend schönen Einzelheiten, Formen betrachtet.«

Die Wichtigkeit der Nachahmung geht bei dieser Vp. so weit, daß eine Unsicherheit darin hemmend für das ästhetische Erleben wirken kann.

Vp. IX, 5 Sek. 8: »Gefallen nicht sehr intensiv. Eine Zeitlang betrachtete ich die Stellung der Figur, es schien diese Stellung nicht so sicher zu sein, ich suchte

die Hauptstütze, fand sie in dem Arm, erst dann wurde auch mein Körper ganz ruhig; früher krümmte sich mein Körper und ahmte die unsichere Stellung nach.« 7 Sek. 20: »... Gleich kam auch die Nachahmungstendenz, es war mir aber noch nicht deutlich, was es darstellt. Da sah ich das Gesicht, faßte noch einmal die Haltung auf, und so die Stellung nachahmend, fühlte ich mich so unsicher wie aus Wachs gemacht... (Fr.) Mich selbst wie aus Wachs, habe mich selbst so tot gefühlt.«

Für die vollständige Einfühlung scheint die Nachahmung von Einzelbewegungen, von auffallender Arm- und Beinstellung, und bei größeren Kompositionen, wo die Nachahmung nur auf eine Gestalt sich beziehen kann, eher hemmend zu sein. Nicht jede Bewegung ruft gleichmäßig die Nachahmungstendenz hervor. Selbst bei stark Motorischen eignet sich dazu die ganz statische Position nicht.

Vp. IX, 10 Sek. 14: »Stellung nicht nachgeahmt (es ist gar keine Spannung darin, glaube nur jene Stellung nachzuahmen, wo eine Spannung vorhanden ist).« — Bei sehr stark bewegter Figur sagt Vp. II (zweite Versuchsreihe 10 Sek. 3): »Sehr bewundert die Bewegung, die nicht über den Rahmen hinausging, eine Bewegung, die wie aufgehoben wird, es geht nicht ins Maßlose, ist hineingefaßt ins Bild durch die Falten. (Fr.) Gar keine Nachahmungstendenz, es ist ja alles ‚fertig'.« 5 Sek. 16: »Bewegung nicht nachgeahmt. (Sie bedeutet hier den Augenblick, wo es am stärksten ist, endlicher Kulminationspunkt auch körperlich, daher scheint mir solche Bewegung festzustehen, reizt nicht nachzuahmen, besser zu betonen.)«

Es scheint in der Nachahmung eine latente Tendenz vorhanden zu sein, die Bewegung fortzusetzen. Aus diesen Einzelfällen kann man keine Folgerungen auf die größere Gefälligkeit dieser oder jener Art Bewegung ziehen. Die experimentelle Behandlung der Frage birgt die Gefahr in sich, daß motorische Vpn. (wie ich aus eigener Erfahrung auch weiß) sehr leicht auf die Nachahmung eingehen, ohne daß bei ihnen dieses »Eingehen« ästhetische Bedeutung hätte. Die Frage bleibt noch immer, wie weit Nachahmung und Einfühlung kausal oder nur nebeneinander geordnet im Zusammenhang stehen.

Die auffallende Ausdrucksnachahmung bei der nicht motorischen Vp. VI, 2 Sek. 14, war eher Folge der Einfühlung als Anlaß dazu.

»... Es hatte etwas Strenges, Herrisches, Gebieterisches, geknüpft an die merkwürdig gezogenen Mundwinkel, den starren Blick, die steife Haltung des Kopfes ... ausgesprochen männliche Tugenden, starker Wille, was besonders deutlich gefühlt und gesehen wurde. Das wirkte imponierend, glaube eine Tendenz verspürt zu haben, daß dieser Ausdruck sich mir aufgedrängt habe. (Fr.) Ein Wiederbild erschien in mir, habe beinahe dieselbe Positur angenommen, ein Streben war in mir, so zu sein, wie das Bild selbst es ausdrückt.«

Organempfindungen erschienen bei stärkerem Gefühlserlebnis als Begleiterscheinung besonders bei Vp. I. Diese kann mit subjektiver Einfühlung verknüpft sein, noch öfter mit zuständlicher Stimmung. Als angenehm kann sie zur Erhöhung des ästhetischen Genusses beitragen, die Einheitlichkeit der Stimmung im individuellen Falle begünstigen.



Vp. I, 5 Sek. 19: »Zuerst nur eine weiße Fläche, dann Verwirrung von Einzelheiten, dann als Schlachtszene aufgefaßt; ich hatte eine angenehme Erregung gefühlt, die von angenehmen Organempfindungen begleitet wurde. Das Bild schien mir voll Bewegung und Kraft zu sein. Ich hatte den Eindruck, daß ich auch voll von dieser Kraft und Bewegung bin, als ob sie in mich hineingekommen wäre, als ob ich auch an der Schlacht teilnehmen sollte. Unwillkürliche Muskelkontraktionen fanden statt in Armen und Beinen. Und ein Stück Musik, das mir heute in dem Kopf klingt, ist besonders hervorgetreten und hat in dem Bewußtseinszustand eine ziemlich große Rolle gespielt. Ich fühlte eine Enttäuschung, als das Bild verschwunden war, die Aufregung ist noch ziemlich lange geblieben. (Fr.) Organempfindungen außer der Muskelempfindung waren nicht lokalisiert. Nachher beschleunigte Herztätigkeit bemerkt, Atmungsveränderung nicht. Musik: letzter Satz der I. Sonate von Brahms. Heute morgen immer im Hintergrunde des Bewußtseins, doch mit der Erregung trat es auf einmal stark auf.« 7 Sek. 11: »Gleich als Skulptur gesehen. Die Betrachtung der Figuren war mir sehr angenehm, besonders die Form der männlichen Figur. Ich hatte wieder diese Stimmung der klassischen Ruhe, wenig stark, und hing mehr von der Betrachtung der männlichen Figur ab als vom Ganzen... (Fr.) Keine Nachahmungstendenz, aber Stimmung von Organempfindungen begleitet. (Wenn ich menschliche Körper unbekleidet sehe, treten Organempfindungen auf, selbst in der Vorstellung.)«

Im zweiten Falle haben die Organempfindungen keine ästhetisch wichtige Bedeutung, da sie ohne subjektive Einfühlung in die menschliche Gestalt auftreten.

An die Stelle der motorischen Reaktion bei der Einfühlung in menschliche Geberden tritt auch die starke Vorstellung der Bewegung, Haltung. Es kann selbst ein Übergangsstadium stattfinden, wo die aktuelle motorische Nachahmung ausgefallen ist, aber eine innere Nachahmung vorliegt, worauf eine intentionale, doch in der Vorstellung beharrende, nicht aktuell werdende Bewegungstendenz hinweist.

Vp. III, 5 Sek. 2: »Sehr schön. Von Anfang an fesselte mich der ruhig gleichmäßig schwebende Gang der drei Frauengestalten, sogar eine Art Miterleben; Beruhigendes, Tröstendes in der Bewegung, im Hintergrunde der Gedanke an Tod und Abschied und eine gewisse transzendentale Verklärung, auch eine schwache Erinnerung an ein Gedicht von Hölderlin: Schicksalslied. Letzter Eindruck: Wunsch, mehr das Einzelne zu sehen und Wissen um das Ziel des Ganzen. (Fr.) Was es ist, daran gar nicht gedacht, zuletzt die Frage, was es bedeutet, aber vielleicht kam davon die Stimmung, daß ich an einen Tempelfries dachte. Die Beleuchtung gab etwas von olympischer Heiterkeit, Erhebung über irdisches Leid. (Fr.) Bewegungstendenz nicht in mir, eine intentionale Bewegungsempfindung, nicht so sinnlich gefärbt, als wenn ich sie ausführte. Starke Einfühlung in die Bewegung, die lebhaft in den Personen lokalisiert war, sehr schwach in mir.« 5 Sek. 8: »Sofort eine flüchtige kunstgeschichtliche Erinnerung örtlich gefärbt: Rom; aber habe sie nicht verfolgt. Die Gestalt betrachtet, lebhaftes Bewußtsein von der Haltung: selbst im Hinstürzen sich wehren. Objektive Einfühlung. Bewegungstendenz nicht, aber die Einfühlung sehr stark. Höchstens bei dem ausgeknickten Fuß so etwas von intentionalem Mitempfinden: aber ganz genau kann ich es nicht sagen. (Fr.) Es hat nur ein wenig den Stich in die Pose gehabt, sehr undeutlich, schwach.«

Im letzten Falle ist das Partielle der Nachahmung ästhetisch nicht sehr wichtig, im ersteren ist sie durch assoziative Einfühlung zu einem Grad des subjektiven Miterlebens emporgehoben. Ein solches Übergangsstadium der imitatorischen Bewegung war bei Vp. V, 2 Sek. 9:

»Schöner Eindruck; erst erinnerte mich die weibliche Figur links an die Art von Burne-Jones, als ich aber die Menschen am Schiff gesehen, war ich desorientiert, konnte das Bild keinem Verfasser zuschreiben, es verschwand; es blieb einen Augenblick noch in mir die Bewegung der Menschen, und die weibliche Figur hat mich als still angenehm berührt. (Fr.) Gesamteindruck ja, aber Deutung nicht gehabt, das Ganze war angenehm zu sehen, ohne die Bedeutung zu wissen. (Fr.) Als das Bild verschwand, empfand ich so etwas von der Bewegung der stoßenden Figuren, ob eine Bewegungstendenz, kann ich nicht sagen.« — Vp. VII, 5 Sek. 23: »Einfühlung sehr stark, mich selbst niedergelegt gefühlt; gefiel, aber sehr kalt, habe kaum Erinnerung davon, es war mehr interessant als schön. Das Gewand am Fuß und die Biegung des Kopfes keine eindeutige, links so hingeschlagen, nicht passend zur Körperhaltung. (Fr.) An keine Bedeutung gedacht, kaum daß sie eine Frau ist.« — Vp. VIII, 5 Sek. 23: »Diesmal etwas Einfühlung in dieses Hineingeworfensein gespürt, aber in mir gar keine Tendenz dazu; stark empfunden im dargestellten Körper das Ganze auf einmal, in einem Schlag gewirkt.«

Eine weitere Entwicklung der Einfühlung, von der primitiven Nachahmung ausgehend, ist die Vorstellung der Haltungsempfindungen und der daran geknüpften psychischen Verhaltungsweise, verschmolzen mit der Einfühlung im Objekte.

Vp. III, 2 Sek. 1: »Gefallen hat die schlanke Anmut der Linie links zum Arm hinauf, die Haltung der Figur fesselte die Aufmerksamkeit. Gedacht: Gesicht nicht ausdrucksvoll, sogleich hinzugefügt: in der griechischen Kunst kam es darauf nicht an. Bekannt, aber nicht weiter darüber nachgedacht, war ganz und gar von dem Eindruck angezogen. Vorstellung derjenigen Zustände, die man erlebt, wenn man in solcher Stellung sich befindet; eine Vorstellung, keine aktuelle Nachahmung, ganz auf das Objekt übertragen, vereinigt mit dem Objekte.« 7 Sek. 21: »Sehr lebhafter Eindruck von der Stellung der Figur, eine deutliche Vorstellung von den Empfindungen, die man hat, wenn man sich so hält, ein Weisen nach vorne, doch ein Halten nach hinten, eine Komplexität der Bewegung, nur als Vorstellung. Was sie in der Hand hält, nicht klar. Die Ausführung des Kopfes gefiel und das Gewand schien zur Figur zu passen, am meisten aber hat die Haltung Eindruck gemacht, wobei eine sehr deutliche Körpervorstellung. Als Skulptur aufgefaßt.«

Noch reichere Auswahl als bei der motorischen Einfühlung bieten die Protokolle bei der assoziativen; die Vorstellungen der Geberden mit deren Bedeutungsverständnis verknüpft rufen eine Tendenz hervor, das anschaulich Erlebte in ein aktuelles Gefühl umzuwandeln, und schaffen Übergangsstadien bis zur vollständigen subjektiven Einfühlung. Die Aktualisierung wird durch weitere Assoziationen erleichtert (eventuell gehemmt). Kunsthistorisches Wissen, latente Bewußtheiten von Zeit und Ort, gleichgeartete, gefühlsverwandte Erinnerungsreproduktionen geben der ganzen Gefühlslage eine eindeutige Richtung zum aktuellen Gefühlserlebnis, welches, wenn es sich nicht in eine

ganz gesonderte Stimmung entwickelt, in die Einfühlung eingeht. Die angeführten Protokolle zeigten schon, daß die Einfühlung viel zu komplex ist, als daß sie aus einem einzigen Faktor zu erklären wäre. Dadurch wird die individuelle Verschiedenheit der Einfühlung gegenüber einzelnen Objekten verständlich und führt zu Verschiedenheiten beim Werten. So z. B. ist die Einfühlung in 7 Sek. 17 (Urkundenrelief) objektiv bei Vp. II, zeigt einen Übergang bei Vp. III und VII in die subjektive Einfühlung, wird dagegen bei Vp. VI negativ bewertet, und bei Vp. I hat sich eine subjektive Stimmung entwickelt.

Vp. II: »Zuerst das Helle gewirkt, dann den oberen Teil gesehen, wo Figuren sind ... und dabei hatte ich durch das Suchen beeinflußt eine etwas bewußte, nicht so rein kontemplative, mehr urteilende Art des ästhetischen Verhaltens, ich prüfte schon, ehe ich eigentlich aufgefaßt hatte. Die Stellung der Figuren, die Gliederung der Fläche angenehm, wenn auch etwas hart, die Verbindung der Figuren (durch das Händereichen, sehr vornehm) stimmte gut überein mit der Strenge und feierlichen Ruhe, die die Linien und der Faltenwurf überhaupt ausdrücken ...« — Vp. III: »Schön, es tat mir leid, daß es vorbei ist; es war so viel Natur in der ganzen Stellung und Haltung, der Handhaltung der Figuren, und der Stab erschien als Symbol des Unerschütterlichen. Dabei deutliche Auffassung eines Reliefs und der eigentümlichen Stimmung der Ruhe, einer gewissen künstlerischen Ferne, die für die reine ästhetische Kontemplation so vorteilhaft ist. Flüchtiger Gedanke an ewig Menschliches. Ein wenig auch das Gewand beachtet, es tat mir wohl, daß alles nur so andeutend behandelt war, was gut zum Charakter des Reliefs stimmte. (Fr.) Keine Tendenz zur Haltung. Subjektive Einfühlung noch nicht, vielleicht wäre die später dazu gekommen.« — Vp. VII: »Ich wußte damit zuerst nichts anzufangen, flach, schlecht beleuchtet. Betrachtete die Personen, besonders den Händedruck, in welchem so viel Ruhe des Aufgehobenseins, Sinnigkeit ist, stimmte mich auch zur Ruhe, dann sehr gefallen. (Fr.) Formal nur die zwei Säulen gefallen.« — Vp. VI: »Nicht gefallen; direkt an Kinderzeichnung erinnert. Etwas Griechisches, offenbar Relief, alles zu starr, unbeholfen, unbeweglich; kein Ausdruck und keine Form.« — Vp. I: »Gefällig. Als Skulptur, Relief aufgefaßt, dann als griechisch. An der Form der Figuren habe ich gleich Freude gehabt, besonders an der linken stehenden Figur. Im Hintergrunde des Bewußtseins eine Menge von Erinnerungen an Homer und auch an Flachsmannsche Bilder dazu, aber keine einzige Assoziation ist hervorgetreten. Diese Bewußtheit von einer Menge von Assoziationen war beinahe so wie eine Stimmung, sie war jedenfalls lustbetont. (Fast dasselbe, was ich früher klassische Stimmung genannt habe ... Jetzt bemerkte ich, die Stimmung kam von den vielen Erinnerungen, die in mir vom Bilde erregt werden; sie sind der Inhalt der Stimmung. Dies war jetzt mehr intellektuell; dadurch, daß ich den Inhalt wußte, ist das Gefühl weniger hervorgetreten.)«

Nur eine kleine Auswahl kann ich hier von den Fällen geben, wo Einfühlung ohne Nachahmung oder selbst ohne Vorstellung von Bewegungsempfindungen stattfand.

2 Sek. 20 (Der Schleifer).

Vp. VI: Gefallen. Erster Eindruck Gedanke an die Meunierschen Figuren ... Bedeutung unklar, dies hat nicht im mindesten gestört. Nur die Haltung konnte ich nicht ästhetisch finden, eine so kraftvolle Persönlichkeit sollte aufrecht stehen,

nicht am Boden kriechen. Die Armhaltung spricht am meisten von Kraft, die Muskeln wunderbar ausgearbeitet, der ganze Körper sehnig, stark. Dieses merkwürdige Verhältnis der Linien der ausgestreckten Arme und der Linie des Körpers schräg dazu, die charakteristische Kopfhaltung, in den Nacken geworfen, der feste Blick, das eigenartige Profil, eine Persönlichkeit, welche als Ganzes, so wie jede Einzelheit, die schaffende Kraft verrät ... Ein Miterleben mit der Stärke; ein Sich-herausarbeiten der Kraft, durch Mühe, Arbeit gewirkt. Ganz als Erzstatue gesehen.« — Vp. VIII: »Gefallen. Wirkte im ersten Moment gleich als ungeheuer plastisch ... an Statue, sterbender Gallier gedacht, dann Goyafresken ... Eindruck durch das Körperliche, Glieder, Muskeln; es hatte etwas wie eine Stimmung, düster oder tragisch, oder mehr ernst, wie selbst gefühlt. Ausdruck auch düster. Er betet, habe ich angenommen, an ein Bild von Lionardo, hl. Hieronymus gedacht, davon auf das Beten gekommen. Schon damals war diese Assoziation bewußt.«

Die Einfühlung blieb ganz objektiv bei Vp. II: »Starkes formales Gefallen, rein formal (?). So nebenher ging die Identifikation: der Schleifer ... die Überschneidungen der Linien, der Arm, wie er aus der Krümmung des Rückens herauskommt, wie eine Kraft, die sich auswirken muß, wie der Kopf dann diese Biegung unterbricht, alles sehr schön, auch wie das Bein quergelegt das andere überschneidet.«

5 Sek. 19 (Rubens, Amazonenschlacht), Vp. II: »Gleich zuerst ausgesprochenes Gefallen, das mit dem weiteren Erkennen wie in einer aufsteigenden Linie wuchs. ‚Rubens, Amazonenschlacht', Freude wieder zu sehen ... zuletzt noch einige Einfühlung in das Lebendige, ganze Bewegung, schneller Rhythmus von allem ... nur nachdem ich das Ganze als Erkenntnis aufgefaßt, ist dieses Lebhafte und Laute, Schnelle dazu getreten (Fr.). Ob das zur Steigerung des Gefallens beigetragen? Eher ist es ein neues Stadium gewesen, in welchem als ein Boden das frühere Gefallen da war, oder auch vielleicht mitgeklungen; ich neige dazu, das erste zu sagen.« — Vp. IV: »Kein Urteil ... als ich das Bild näher anschaute, sah ich, daß ein Krieg auf einer Brücke ist. Habe besonders die sehr lebhafte Bewegung der Pferde an der Brücke betrachtet, dies hat gefallen. Etwas von Stimmung gefühlt, es war nicht Nachahmungstendenz, aber eine Aufregung, die von Leben und Bewegung kam ...« — Vp. VIII: »Gefallen oder Mißfallen kann nicht sagen. Zuerst einen Schreck bekommen, was da alles durcheinander ist, dann sah ich die Brücke, und schon die Linie der Brücke, wie das Bild durchschnitten ist, hat gefallen. Eine starke Erinnerung an Hunnenschlachtbilder. Die Bewegung der Pferde, diese stürmische Bewegung, hat großen Eindruck gemacht. (Fr.) An Rubens, glaube ich, zuerst gedacht; Farben vorgestellt, matte dünn gemalte Farben, nicht Rubensfarben, mehr wie Turner malt; im Hintergrund das Sonnenbeleuchtete; nur vorgestellt, nicht gesehen.« — 10 Sek. 17 (Sitzende Muse), Vp. VIII: »Gefallen, erster Eindruck weiblich, glaube ich, weich, sanft, dann bald an Griechisches gedacht, unbestimmte Erinnerung an eine Statue in London, darauf besonders der rechte Arm gefallen, die merkwürdige Bewegung; den Sinn der Haltung nicht ganz verstanden ... Der Ausdruck des Gesichts schön, Ernst darin. (Fr.) Ernst: eine Art auf den Ausdruck zu reagieren, gefühlsmäßig in mir. Der ganze Eindruck war gefühlsmäßig, vom ersten Eindruck des Weiblichen an.« — Vp. IX: »Sehr gefallen, die ganze Stellung, so auch die Einzelheiten in der ganzen Gestalt, dann die Ruhe, die die ganze Figur atmet, innerlich fühlte ich selbst eine Ruhe; ich habe gedacht, daß während dieser Ruhe eine fruchtvolle Arbeit vollzogen ist. Ich erinnerte mich an ein Bild hier (Holbein, Erasmus) ... und jene Ruhe hat mir nicht so gefallen, diese Ruhe ist eine göttliche Ruhe ... je mehr ich die Einzelheiten auffaßte, desto mehr gefiel mir das Bild. (Fr.) Stellung nicht nachgeahmt.« — Vp. V, 7 Sek. 11: »... Links die

Figur war sehr angenehm, ihr Verhalten, die Hingabe, habe ich sehr angenehm empfunden ... Körper des Jünglings sehr elegant, so konnte ich das ganze Relief genießen trotz dem Kopf des Jünglings. (Fr.) Bedeutung, als ich den Zustand der Hingabe in die weibliche Figur einfühlte: etwa Liebesszene zwischen jungen Menschen. Subjektive Einfühlung der Hingabe, so ein Relassement, körperlich.«

Sehr charakteristisch für die subjektive Einfühlung, die sich als ein Entwicklungszustand der objektiven darstellt, ist das Bewußtsein davon, daß das Gefühl sich vom Objekt in das Subjekt überträgt. Die Umkehrung des unbewußt sich vollziehenden genetischen Prozesses der objektiven Einfühlung wird bewußt erlebt.

Vp. IV, 7 Sek. 1: »Erster Eindruck gefallen, hing ganz von den Körperlinien ab ... Mit seiner Körperstellung ein nicht sehr deutliches Gefühl von Traurigkeit, subjektiv gefühlt, weil ich es nicht wußte, ob er schläft oder tot ist ... Dann entschieden, daß er schläft, zuletzt die Ruhe der Haltung gedacht mit einem Gefühl der Annehmlichkeit. Sehr undeutlich in mir die Ruhe gefühlt, aber mit dem objektiven in Einheit, ich würde lieber sagen: das Gefühl überträgt sich vom Knaben auf mich, als umgekehrt ...« — Vp. V, 7 Sek. 21: »Schön, es tauchten Worte im Bewußtsein auf, anmutig ... Es war, als käme von der Statue in mich ein Zustand der ‚dolcezza', etwas Ruhiges, Lächelndes.«

Der menschliche Gesichtsausdruck ruft selbstverständlich leicht die Einfühlung hervor. Wo der Ausdruck als gefällig oder mißfällig angegeben war, ohne eine nähere Bestimmung oder ein Wissen, welcher Art der Ausdruck war, liegt wahrscheinlich ein unentwickelter Fall der objektiven Einfühlung vor. Diese Meinung schließt aber nicht aus, daß ein ausdrucksvolles Gesicht, welches bei der einen Individualität ein gefühlsreiches Erleben schafft, bei einer anderen ein rein formales Bewerten, nicht ein voll entwickeltes ästhetisches Urteil mit sich bringen könnte. Es kann der Ausdruck besonders wertbetont sein, mit Einfühlung verbunden, oder nebensächlich bei der Wirkung sein, welche dann in formalen Bestimmtheiten besteht. Der große Unterschied zwischen formaler und inhaltlicher Schätzung bleibt davon unberührt.

Vp. II, 7 Sek. 9: »Sehr angenehmer Eindruck. Es fiel mir zunächst auf, aber nicht so ausdrücklich, wie ich es sage, ‚die realistische Behandlung'. Ich sah, daß es etwas Antikes sei, und eine Voreingenommenheit, daß alles Alte stilisiert sein müsse, störte einen Moment; doch wurde sie gleich überwunden. Dachte: Demosthenes, warum, weiß ich nicht, ich weiß, daß es falsch ist. Dann optisch irritiert durch die Haare (entweder die Aufnahme ist von der Seite nicht passend und zu viel von Haaren zu sehen, oder vielleicht hat der Künstler zu viel Nachdruck auf die Bearbeitung der Haare gegeben), jedenfalls sind die Haare im Übergewicht zu dem Gesicht. (Fr.) Ausdruck nicht besonders aufgefallen, war ein feiner geistreicher Kopf.« — Dagegen dasselbe Bild bei Vp. III: »Sehr lebhafter Eindruck vom Kopf. Ausdruck der Ruhe, gewisse Erhabenheit über die kleinen menschlichen Fehler, Streitigkeiten, Mängel, gewisse Barmherzigkeit, ein Blick von Verständnis für alles. Flüchtige Erinnerung aufgetaucht an Homer. An den Linien der Nase, Haare, Freude gehabt. Den Ausdruck des Kopfes so lebhaft gefühlt, daß ich fast sagen

würde, etwas Analoges empfunden zu haben, sehr schwer zu trennen. (Fr.) Durchaus gefallen, sogleich. Die Augenhöhle, eigentümlich tiefliegend, hat beigetragen zum charakteristischen Ausdruck. Kann nicht vom Ausdruck absehen und sagen, ob der Kopf allein schön war.«

Starke Einfühlung entstand bei den meisten Vpn. angesichts von 2 Sek. 24 (Melozzo da Forli: Apostel), Vp. II: »Hier kam gleich der schreckliche Eindruck, das Gesicht wirkte auf die Stimmung (ich hatte sonst nur das Gefühl, daß hier ein außerordentliches Leid vorliege). Ich dachte nicht an ein Gemälde, daß es nur gemalt war, ein lebendiges Gefühl. Auch die Strahlenkrone hat mich davon nicht abgebracht, aber mir schien, daß das Bild nicht vollständig ist... Ich suchte nach einem Begriff, wie ich das Bild ästhetisch haben könnte, das Bild in sich. (Fr.) Miterleben, aber nicht unangenehm, kein Mitleid (Schmerzerlebnis ist noch lange nicht leiden). Mehr aus diesem Bilde erlebt. Ich wußte wohl, das ist nicht mein Schmerz, aber das ganze Erregende des Schmerzes war mir mitgeteilt. (Das wäre aber, glaube ich, gar nicht eingetreten, wenn ich nicht allein auf den Gesichtsausdruck hingewiesen wäre, das war ja das einzige, was dargestellt ist. Durchaus außerästhetisches Empfinden war mein Gefühl und hatte mit dem Bilde fast nichts zu tun.)« — Vp. IV: »Mißfällig ... sobald ich den Ausdruck des Gesichts sah, auch etwas in dem Heiligenschein, etwas Fleckenartiges, gar nicht wie ein echter Heiligenschein gewesen. Hauptsächlich mißfällig, weil es mir peinlich und niederdrückend erschien, habe selbst etwas Vorstellung von diesem Gefühl gehabt. (Fr.) Etwas miterlebt, kann es nicht analysieren. Es war keine Nachahmungstendenz, sondern ein allgemein niederdrückendes Gefühl.« — Vp. V: »Nach der Art der Verkürzung und Ausführung dachte ich an Melozzo da Forli ... natürlich die Mängel der Ausführung bemerkt, trotzdem hat mir das Bild als etwas Künstlerisches angenehmen Eindruck gemacht, der Ausdruck der sérénité und die Stellung der Figur, in ihrem Kleide die Breite der Linien.« — Vp. VIII: »Zuerst gefallen, wegen der Geschlossenheit, hatte einheitlichen Eindruck. Etwas Nachfühlen der Stellung des Aufblickens, daher wohl auch das Gefühl vom Geschlossenen, nach einem Punkte Strebenden. Die Punkte am Heiligenschein sehr gestört. Bei weiterer Betrachtung nichts besonderes daran gefunden. (Fr.) Kaum eine Stimmung, nur das Gefühl von einem auf eine Sache Konzentriertsein. Den Ausdruck des Gesichts sehr lebhaft empfunden.« — 5 Sek. 3 (Holbein, Erasmus), Vp. III: »Gefallen, sofort stark gefesselt von dem Gesicht, die scharfen Züge, den Ausdruck des Niederschauens sehr deutlich aufgefaßt, aber nicht miterlebt ... freute mich an der ausdrucksvollen Hand, die am Buch lag, und besonders an dem charakteristischen Eindruck, den dieses Gesicht machte. Dachte an Holbein ... Freude an künstlerischer Darstellung (zuerst nur am Gegenstand Freude gehabt).« — Vp. VI: »... Die Aufmerksamkeit blieb an den Gesichtszügen hängen, das Kalte, Berechnende, die eiserne Ruhe imponierte in dem Bild. Dachte an eine mittelalterliche Figur, einen Geistlichen ...« — Vp. VII: »Eindruck von großer Meisterschaft, auf Einzelnes gar nicht eingegangen, damit es mich nicht störe. Es packte mich der Ausdruck der arbeitenden Intellektualität, was vorbildlich ergreifen könnte. Dachte, daß es eine sehr schlechte Aussicht ist, so alt zu sein und noch immer zwischen Büchern zu sitzen. Dachte an das Wort von Harnack: stumpfsinnige Mühe. (Fr.) Die Hände aufgefallen und das Buch, schön, erinnerte an mittelalterliche Bücher, die mit Ketten angebunden sind.« — Vp. VIII (formal oder nicht entwickelt): »Ganz zuerst Wortvorstellung: Rembrandt, dann zweifelte daran. Gefallen an Durcharbeitung, wie das Gesicht aus der Fläche herauskam, die Haltung des Kopfes und zum Schluß die Hände besonders, nicht gewußt warum. (Außerordentlich charakteristisch in der Linienführung des Profils und der Stirn,

aber damals nicht bewußt.) Zum Schluß Holbein gedacht, flüchtig.« — Vp. IX: »Gefallen an diesem altmännischen, ruhigen Ausdruck des Gesichts ... fand darin die Geduld zum Arbeiten, wie in der ganzen Situation, zugleich aber erkannt, daß nichts Lebendiges von dieser Feder ausgeht, dachte sogleich an trockenes wissenschaftliches Schreiben. (Fr.) Mich in die Lage nicht hineingefühlt (denn ich würde mehr vorgebeugt und mit weniger ruhigem Gesicht studieren).«

Die Einfühlung in die formalen Bestandteile, Linie, Form, Farbe, ist ganz unabhängig von der Nachahmungstendenz oder motorischen Veranlagung.

Bei Vp. II, wo kein Fall von Nachahmungstendenz vorkam, ist formale Einfühlung am stärksten (17 Fälle); die am stärksten motorisch veranlagte Vp. IX hat nur 5mal und unbestimmt mit Raum und Stimmungseinfühlung verschmolzen eine Formeinfühlung erlebt. Für diese Art scheint das formale Werten eher bestimmend zu sein, die mit Gefälligkeit bewerteten formalen Bestandteile werden dadurch betont, deren apperzeptive Hervorhebung führt auch zur gefühlsmäßigen Betonung. Rein formale Einfühlung, wenn sie nicht mit Geberden oder Stimmungseinfühlung verbunden ist, bleibt objektiv. Allgemeine Bezeichnungen für formale Einfühlung geben die Eigenschaften der Belebtheit, aber selten die funktionale Tätigkeit des Lebens dem Unbelebten. Die Form wird als: weich, ruhig, edel, schwer, grob, arm — die Linie als: stark, kräftig, kalt, edel, ernst, weich, schwach oberflächlich gefühlt. Auffallend ist die Wertübertragung vom ethischen Gebiete, selbst wo eine unbewußte oder bewußte Beurteilung des technischen Verfahrens zugrunde liegt. Diese Art Einfühlung ist jedenfalls zusammengesetzter als die seltenere Art einer konstruktiven Einfühlung, wo die Belebung als Aktion gefühlt ist, wo in der Einfühlung die Entstehung, die Entwicklung mitspielt; so sind Linien bewegt, fließend, sie durchschneiden das Bild, sie geben den Eindruck von Ruhe und Einfachheit oder von Gebrochenem, Zerknittertem, sie verleihen der Figur innere Lebendigkeit. Bei der Einfühlung in räumliche Formen drückt diese funktionelle Belebung weniger die Funktion der Entstehung, wie bei der Linie, als die beständige Tätigkeit des Lebens aus. Die Form wirkt fertiger, geschlossener der Linie gegenüber. Die Spannung des Brückenbogens wird gefühlt oder wie die Mastbäume in den Himmel hineinragen. Da die räumliche Form im Bilde zugleich Bedeutung hat, wird die Einfühlung durch ihre Elemente komplizierter.

Vp. II, 5 Sek. 9: »Gefühlsbetont war die Architektur nicht, aber eine Erregung knüpfte sich daran, bezog sich auf den mittleren Pfeiler, groß, stark, schön aufgebaut, aber angeben kann ich nicht, welche Erregung ...« (Bei der zweiten Versuchsreihe war keine weitere Entwicklung der Einfühlung: »Sah den schlanken Pfeiler, der eine Vertikale im Bilde herstellt, aber der Jüngling, der daran lehnt, ist viel wichtiger ... Starker Rhythmus von zwei Jungen, die neben dem Pfeiler

stehen.«) — Vp. VII, 5 Sek. 9: »Das Tor, das vom Hohen herunterschaut, imponiert ... ich fühlte in mir die Kraft der Wölbung ...« — Vp. II, 5 Sek. 7: »... Empfindung von etwas Eingeschränktem; von dem befreite mich wieder die Silhouette oben, die Haussilhouette, was vom Eingeschränkten herausführte, etwas Freieres, gelöstere Verhältnisse darstellt als das Untere ...«

Bei kunstgewerblichem Gegenstand kam ausgesprochen formale Einfühlung vor.

Vp. VIII, 5 Sek. 4: »Zuerst Eindruck von Lust, dann Nachfühlen einer Bewegung von unten nach oben, danach erst die Farben bemerkt ... (Fr.) Keine Organempfindung, aber vielleicht Augenbewegung dabei, noch mehr aber eine Freude am Rhythmus der Form und Bewegung, was ich nicht scheiden kann. Bewegung in die Vase hineingefühlt.« — Vp. IV, 10 Sek. 13: »In der Betrachtung der Form habe ich einige sehr undeutliche Muskelempfindungen gehabt, nicht lokalisiert. Allgemeine Empfindung von Zusammengedrängtsein ...«

Außer der allgemein auftretenden objektiven Einfühlung in Farben: sanft, weich, frisch, warm, ist eine subjektive Stimmungseinfühlung bei der rot beleuchteten Athenagemme 10 Sek. 25 zu finden.

Vp. VII: »Überrascht, nichts gesehen als in einem schweigenden Rot aufglimmende Ellipse, wollte erkennen, was daran war, nicht gelungen. Eindruck von Farbe mystisch-rot.« — Vp. IX: »Schön, besonders die Farbe, wieder ein mystisches Gefühl kommt zum Vorschein, hier aber mehr die Stärke, die in der Tat sich ausprägende Kraft, das Heldenhafte, es paßt gut zu einem solchen Gesicht, daß es in rotem Licht erscheint; das Symbolische im Bilde und das Symbolische in der Farbe ergänzen sich.«

Bei vielen Vpn. ist Farben- und Beleuchtungseffekt eher mit zuständlichen Gefühlen verbunden. Eine spezielle Stimmungseinfühlung hat der dunkle Ton oder die unbestimmte Lichtverteilung des Bildes, die als mystisch angegeben wird. Die Unbestimmtheit des Anschaulichen erleichtert vage Assoziationen, Illusionsvorstellungen, welche, selbst wenn sie nicht wirklich auftreten, als ein Eindruck der Möglichkeit eines Mehr als was gegeben ist, von etwas geheimnisvoll Verborgenem wirken. Die Stimmungseinfühlung ist von zuständlicher Stimmung begleitet.

Vp. I, 7 Sek. 10: »... Es war eine gewisse Beleuchtung des Bildes, die Helligkeiten, die mir ein besonderes Gefallen gegeben haben. Es kam mir wie etwas Geheimnisvolles vor, das mich in eine angenehme Stimmung versetzte. Erst am Ende dachte ich, daß es ein religiöses Bild war, aber nur intellektuell, hatte mit der Stimmung nichts zu tun ... diese war auch von schwachen Organempfindungen begleitet. (Eine Stimmung, als ob ich in einem sehr gemütlichen Zimmer säße, eine heimliche Stimmung, oder in einer Kirche, wo es warm und schön ist, doch dunkle Partien sind, wo etwas Mysteriöses verborgen scheint.)« — Vp. III: »Aufgefallen die dunkle Mitte um die Gestalten, ein Reiz darin, als ob etwas Geheimnisvolles darin steckte ...«

4. Assoziative Einfühlung.

Bei der Form- und Geberdeneinfühlung sind schon Assoziationen oft als Verstärkung oder Vertiefung der Gefühle wichtig, doch kann man bei diesen Fällen behaupten, daß die eingefühlten Kräfte und Affekte von dem Betrachtenden ohne weiteres als im Objekte liegend gefühlt werden. Je weniger aber die Einfühlung zu einer geschlossenen, einzelnen Form gehört, je mehr sie sich auf ein weniger leicht begrenzbares Ganze bezieht, um so wichtiger werden darin die assoziativen Elemente, wie bei der Raum- und Stimmungseinfühlung.

In der Raumeinfühlung als solcher liegt auch die Ausdehnung, Erweiterung und dabei Begrenztheit, doch gestaltet sie sich außerordentlich reichhaltiger durch die in die Einfühlung eingehenden assoziativen Momente.

Sie tritt kaum über die Schwelle des rein formalen Raumgefallens bei Vp. II, 2 Sek. 22: »Ziemlich zwiespältig. Erstens der starke Raumeindruck, die Größe des Raumes ein ästhetischer Wert positiv. Einfühlung (hatte ausdrücklich damals festgestellt) nicht vorhanden. Der Eindruck in seiner Einfachheit sehr stark. Die Auflösung der Wände in Pfeiler und dieser in Türmchen und Spitzen erschien etwas kleinlich. Ich brauchte nicht dieses Wort, aber es wurde als der Wucht des Raums nicht entsprechend gefühlt, das Zerstückelte stört, ohne daß das Vergnügen am Raume selbst beeinträchtigt wäre: das Räumliche, die reine Form des Raumes, der hier dargestellt ist, hat gewirkt ... die Begrenzung auch Freude gemacht (offen und zugleich geschlossen, Größe und gleichzeitig die Grenzen gegeben). (Fr.) Ganz zuletzt fing die saugende Wirkung, die jedes Loch, jede Perspektive hat, an.« — Dasselbe Bild Vp. VII: »Furchtbar schematisch, so ein großer Raum, blaß, dünn, gar keine Kraft darin, ein zu sehr sublimiertes Gestein. Raumverhältnisse gefallen, obzwar keine Größe darin lag. Roch etwas von der Oppenheimer Katharinenkirche, Räucherduft und alter Duft aus dem 13. Jahrhundert.«

Charakteristisch ist die Einfühlung mit Lokalgefühl verbunden, wo der ideale Raum des Bildes als realer, den Betrachtenden umgebender gefühlt wird. Im ganz reinen Falle ist sie mehr zuständliches Gefühl, fängt aber mit der Einfühlung der hineinziehenden Kraft der Perspektive an, verbunden mit einem Wunsch und Sehnen, dieser Kraft nachzugeben. Eine Vorstellung des Dortseins kommt vor, aber noch öfter der ganz entwickelte Fall, besonders begünstigt durch assoziative Empfindungsvorstellungen und begleitet durch Illusionsvorstellungen und die entsprechenden Stimmungsgefühle. Die Einfühlung in eine im Raum dargestellte menschliche Figur gestaltet sich zu einer reinen Stimmungseinfühlung.

Vp. I, 2 Sek. 22: »Ein lebhaftes Tiefengefühl von der Perspektive und auch das Gefühl, daß ich hineingehen möchte, oder daß ich sogar hineinginge, als ob alle

anziehende Kraft am andern Ende des Säulengangs wäre ...« 10 Sek. 23: »Hatte einen lebhaften Eindruck von Tiefe und auch daß ich durch die Säulen in die Landschaft ganz passiv hineingezogen wurde ...« — Vp. VIII, 5 Sek. 21: »Sehr gefallen, zuerst Erstaunen, fast den Mund aufgemacht, die Tiefe, die Verteilung von Hell und Dunkel sehr angenehm; noch die einzelnen Säulen betrachtet, den Rhythmus darin, die Bogen, die sie verbinden, sonst mich ganz dem Eindruck hingegeben ... Es war gar nicht mehr Kontemplation, sondern als ob ich dort wäre, als ob es mich dorthinein zöge, die Säulen bewegen mich, ziehen in die Tiefe hinein, nicht daß die Säulen streben ...« — Vp. VII, 5 Sek. 21: »Sehr schön die weit dehnende Bewegung in die Zimmerwand hinein, auch die Decke interessierte. Etwas von der Stimmung, die ich als Pennäler hatte, wenn ich den Schnellzug sah mit der Aufschrift München-Berlin, eine Sehnsucht, mitzugehen, dasselbe Gefühl von Hineingehen, ein Sehnen gehabt ...«

Der Raumeindruck wurde bei 10 Sek. 9 (Palazzo Doria) von allen Vpn. stark gefühlt und zeigte einen Übergang vom rein formalen bis zum völlig entwickelten Lokalgefühl.

Vp. VII: »Sehr schön, großer Raum, weiter Blick, man kann sich ausruhen dabei ... rein optisches Vergnügen am weiten Raum, nicht künstlerisches, kein ästhetisches, nur ein physisches Ausruhen ...« — Vp. III: »Sofort den Eindruck: sehr schön, ganz konzentriert auf die Perspektive und Gliederung der Decke. Hatte die Vorstellung des Wanderns in dieser Halle; der Tiefeneindruck hat wohlgefallen ...« — Vp. IX: »Das Gewölbe sehr gefallen ... ich fühlte mich ganz in der Situation, daß ich mich in diesem Gewölbe befinde, und ganz klein, den Kopf aufgehoben, das Gewölbe kindisch betrachte, in dieser Betrachtung störte die Nonne, ich wollte dort allein sein ...« — Vp. II: »Zuerst flog der Blick nur nach hinten, ohne körperliche Einfühlung, aber die optische Empfindung, daß hier ein tiefer Raum ist, war ganz ausgesprochen. Kehrte zurück zu der Gestalt, fand da einen Mittelpunkt, Schwerpunkt, und gewissermaßen von da aus ein Verbreiten von Gefallen, was ich ausdrücklich nur den Linien, der Licht- und Schattenverteilung zuschreibe. Anschließend daran eine Einfühlung in die Person, die da allein in diesem Gang steht, das ausgesprochene, körperliche Gefühl eines leeren Raumes, glatter Wände, eines gewissen Steinernen, Kalten, Feierlichen und der Ungewißheit, ob die ungewohnte Umgebung freundlich oder feindlich sei. Mit der Empfindung des Steinernen, Räumlichen, Geschlossenen eine ausdrückliche ästhetische Gefälligkeit vom Raum, nicht im Objekte selbst, sondern um mich. Der Raum, in dem ich mich befand, gefiel mir; auch eine Landschaft gesehen, die Art Claude Lorrain vom Innern der Gebäude ...« — Vp. IV: »Mäßig gefällig. Sofort sehr starkes Raumgefühl gehabt ... sofort, bevor ich die einzelnen Teile bemerkt, mich in diesem Raum gefühlt. Dann die einzelnen Teile bemerkt, nicht sehr gefallen ... Aber als zuletzt mein Blick nach hinten in die Perspektive ging, habe ich wieder das Raumgefühl gehabt, und das war angenehm. Wieder eine undeutliche Gehörsvorstellung, Stille und Schritte, wie sie widerhallen. Dann eine Empfindung von Marmor, teils Tastempfindungen von Glätte des Marmors, teils Muskelempfindungen im Bein, wie wenn man auf glattem Marmor geht (dies wurde aber damals nicht so analysiert, es war ein gesamtes Gefühl von Marmor). Etwas Gefühl auch vom Sonnenschein, wie er draußen im Hofe sein kann, wahrscheinlich eine rein optische Vorstellung. Undeutliche Assoziationen mit anderen Klostergängen mit dem Bewußtsein, daß dieser nicht so schön sei.«

Bei Vp. IV und V kam ein Lokalgefühl vor durch Erinnerungsassoziation. Bei landschaftlicher Perspektive ist sie seltener.

Vp. I, 2 Sek. 15: »... Die Betrachtung der Landschaft ganz angenehm, ich hatte den Eindruck, als ob ich selbst in die Landschaft versetzt wäre; einen Anfang von Stimmung gehabt, besonders stark der Eindruck von Luft und Sonne ...« — Vp. IX, 10 Sek. 7: »... Mein Blick vertiefte sich von Hügel zu Hügel ganz bis in den Hintergrund ... ich fühlte, daß ich ganz befreit nach diesen entfernten Hügeln strebte. (Fr.) Es war ein erfüllter Wunsch dahinzugehen.«

Bei der Stimmungseinfühlung sind assoziative Momente entscheidend. Wenn auch das Eingefühlte im Objekt immanent gegeben zu sein scheint, so ist es in erster Reihe das Inhaltliche, welches Grund der Einfühlung wird, und dann können alle möglichen gedanklichen Beziehungen, welche erweckt werden, Gefühlsmotive sein. Es ist hier am ehesten Anlaß, von symbolischer Einfühlung zu sprechen; das Eingefühlte liegt nicht anschaulich im Objekte ausgedrückt und wird trotzdem Träger der subjektiven Gefühle. Es genügt ein einziger Moment der direkten Einfühlung in eine Form (Säule, Baum, Berg), um alle durch Assoziation erweckten Gefühle darauf zu übertragen. Der Gegenstand als Einfühlungsanlaß tritt nicht mehr mit solcher Bestimmtheit in das Bewußtsein, das primär Eingefühlte wird verschwommener durch das assoziativ Eingefühlte, und es tritt jene Verschwommenheit der Gefühle auf, welche man mit dem ebenso unbestimmten Ausdruck: Stimmung bezeichnet. In der abgebrochenen Säule kann ein Streben, Stehen, Umstürzen ausgedrückt sein, aber ohne Assoziation nicht eine Vergänglichkeit der menschlichen Kraft; oder im Baum, daß er gekrümmt und alt ist, aber nur assoziativ, daß er Verwüstung, Verlassenheit oder gar Krieg ausdrückt und diese Gefühle der ganzen Umgebung mitteilt.

Vp. III, 10 Sek. 4: »Wundervoll, war ganz hingenommen. Lebhafte Erinnerung an Tempelruine Paestum, besonders ästhetisch wirkte das Trümmerfeld, wie ein wogendes Meer, aus dem nur die Säulen herausragen und widerstehen. Wie ein Märchen. Wie künstlerische Gesetzmäßigkeit und Naturgesetzmäßigkeit, wie ein Kampf zwischen Natur- und Menschenkraft. Etwas Tragisches und Erhabenes. Vergaß, daß es ein Bild war. (Man hat den Eindruck, daß der Begriff der sogenannten Einfühlung zu eng sei.) Betrachtet sozusagen *sub specie aeterni.* Eine ganz innige Verbindung von unanschaulichem Wissen solcher Ideen mit der sinnlichen Erscheinung. Steigerung der Stimmung bedeutend. (Ich habe die Vorstellung, daß meine Schilderung viel zu schwach ist im Verhältnis zu dem, was ich erlebt habe.) (Fr.) Formales Gefallen untergeordnet, es war erschöpft mit der Bewußtheit antiker Tempel, es kam auch ganz flüchtig Olympia.« — Vp. VII, 2 Sek. 13: »Wundervoll, große Raumverhältnisse, besonders das weit nach hinten ausgedehnte. Dann über der Pforte die zwei schwebenden weißen Figuren, sie brachten so viel Bewegung, Farbe in das Bild, doch wieder so ruhiges Erlöstsein lag darin. Wurde gepackt von der fehlenden Farbe, dem dämmerlichen, geheimnisvollen, unausgesprochenen Ton, als ob ganz entfernt ohne Worte der *chorus mysticus* rauschte.« — Vp. VI, 10 Sek. 2: »Es lag etwas Großes, anfänglich Verwirrendes im Bilde. Abgesehen vom Totaleindruck hat meine Betrachtung mit den Sporen der Zwei eingesetzt. Habe an eine Episode aus dem 30jährigen Krieg gedacht: Tilly, Gustav

Adolf, eine richtige Deutung trotzdem nicht finden können ... aber etwas Großartiges hat die ganze Szenerie gehabt, etwas von wirklich in den Krieg Passendem, die Berge, der Baum im Vordergrunde, der in mir direkt den Gedanken auslöste: Krieg, das Zerzauste, Reckenhafte (der Baum war wie eine Personifizierung des Begriffes: Krieg). — Dasselbe Bild Vp. IV: »... Als die zwei Figuren gesehen, hatte ich sofort eine Stimmung der Einsamkeit und Höhe und Kälte, dann hat die Landschaft auch dazu beigetragen, der Baum rechts hatte etwas Altes, Stilles, Trauriges ...«

Durch die Verschiedenheit der Assoziationsmöglichkeiten bei den einzelnen Individuen ist die Stimmungseinfühlung sehr verschieden; die Assoziationen treten nicht gezwungen auf wie Verständnis und Einfühlung bei den Geberden, sie steigen freier hervor. Das formal weniger Bestimmte bei Landschaftsbildern trägt bei zur Unbestimmtheit der Stimmungseinfühlung. Individuell verschiedene Stimmungseinfühlungen zeigt Friedrichs Mondaufgang am Meere (10 Sek. 17).

Vp. I findet darin »etwas Geheimnisvolles ... besonders die Schiffe. Der Mast des Schiffes links kam mir sehr hoch vor und machte den Eindruck von etwas Geheimnisvollem, Gespenstischem. Habe auch den Eindruck von Nebel, jedenfalls von einer Windstille, der mit dem Eindruck des Geheimnisvollen verbunden war.« — Vp. III: »Sehr stimmungsvoll, wie die Figuren da hinausschauten ... es lag darin Erwartung, aber nicht gewöhnliche Erwartung, sondern von etwas Großem, von Lebensänderung. Die Landschaft mit ihrem Hell und Dunkel paßte sehr dazu.« — Vp. VI: »... An Salas y Gomez gedacht ... drei Schiffbrüchige auf die Insel verschlagen in großer Not. Lebhafte Vorstellung von dem Jammer der Unglücklichen, der Sehnsucht, welche sie an die Spitze der Klippen getrieben ... Das Schiffswrack und diese dicke Nebeldecke, Aussicht auf Rettung schlecht ...« — Vp. VII: »... Es war wieder so mystisch ... dachte ganz und gar an den Sinn, an den primitiven Idealismus der Stimmung, der in diesem Bilde aufgeht. Fand keine Bedeutung außer Hinaussehen, und mitten in diesem ganz freundlichen Bild kamen Assoziationen von Faust, Walpurgisnacht, Gegend von Schierke und Elend, und diese hockende Gestalt brachte einen diabolischen Ton hinein. Aber kein Kunstwerk, und nicht eigentlich gefallen. (Fr.) Die eigenen Stimmungen gefallen.« — Vp. IX: »... Einfühlung insoweit, daß ich fast auf derselben Stelle gestanden bin, wie die Figuren ... mein Blick war in die Ferne, nach dem angedeuteten Schiffchen gewendet, hatte das Gefühl etwa des Unerreichbaren, des Entfernten, doch mit einer Hoffnung verbunden ...«

Das Hinaussehen nach dem Meere, das allein im Bilde ist, hat die verschiedensten Assoziationen, mit Erwartung und Sehnsucht verbunden, erweckt und die entsprechende Stimmung dem Bilde verliehen. —

Eine reine Natureinfühlung, wo menschliche Gestalten sie nicht begünstigen, ist seltener; die Stimmung wird meistens als subjektiv angegeben; wie weit diese an Einfühlung gebunden sein soll, wird später untersucht.

Vp. III, 10 Sek. 15: »Sehr gefallen, besonders die schwarze Baumgruppe links, das ausgedehnte Feld und der gekrümmte Weg über das Feld. Es wirkte sehr stimmungsvoll, eine unendliche Fläche, wo man schreiten kann, ohne sich seinem

Ziele zu nähern. Dabei sehr ernsthaft und sehr mahnend, wie ein Memento. Erinnerte mich an die Rhön, wo ich solchen Eindruck hatte.« — Vp. VI, 10 Sek. 20: »Gefallen. Nach dem Gesamteindruck ein Hingezogenfühlen durch die merkwürdige Bergspitze ... sie schien mir den Charakter des Wilden, Trotzigen zu verkörpern, das stach um so mehr hervor, als die übrigen Objekte mehr Ruhe atmeten, den Frieden, das stille Abgekehrtsein zum Ausdruck brachten ... der Bergwald, der kaum über die ersten hundert Meter hinüberragt, gewisse Scheu, als ob er sich nicht hinauftraute ...«

In welchem Verhältnis die Einfühlung zum ästhetischen Werten steht, zeigt, daß in 495 Fällen mit entschiedenem Gefallen 55,8% objektive, 20,9% subjektive Einfühlung stattfand, während in 91 Fällen des entschiedenen Mißfallens 31,8% objektive und nur 5,5% subjektive Einfühlung vorgekommen sind. (Wo bei einem Bilde beide Arten der Einfühlung angegeben waren, sind sie auch zu beiden zugerechnet.)

Als eine spezielle Art der Einfühlung hat Lipps die »negative Einfühlung« bezeichnet: »Es besteht eine Tendenz (das Verhalten) in mir, zu erleben; nur daß ich dieser Tendenz zugleich innerlich mich widersetze« (Ästhetik I, 139), die Tätigkeit wird von mir »innerlich abgewiesen« (II, 21). Unsere Versuche gaben dafür keine Belege. Bei objektiver Einfühlung scheint keine andere Verhaltungsweise vorzuliegen, wenn das Eingefühlte ästhetisch wertlos gefunden wird, als bei gefälligem Urteil.

Vp. I, 2 Sek. 18: »... Das Ganze gab mir den Eindruck von etwas Satyrischem, die Haltung schien ungraziös, ... Gesichtsausdruck unangenehm ... die ganze Gestalt ungediegen ...« — Dasselbe Bild Vp. IV: »... Das Mißfallen verknüpft sich teils mit den Linien, teils mit etwas kinästhetischer Nachahmungstendenz, die Körperstellung schien mir sehr unnatürlich, nicht frei, wie zusammengedrängt.« (Sonst auch bei mißfälliger Haltung: »unnatürlich, unbequem«.) Bei 2 Sek. 23 mißfiel Vp. V die »grobe Brust«. Vp. VII: »Dick, wie ein Tier, ... roh; der Stab, diese große Leblosigkeit in einem Bild beleidigte mich.« Bei 5 Sek. 8 fand Vp. V die Haltung »theatralisch«, Vp. VII »geschraubt«, Vp. VIII »unnatürlich, gezwungen«. Sonst wird von Vp. V eine mißfallende Form als »nicht edel, vulgär«, mißfallende Linien als »weich, nicht stark genug« bezeichnet; für Vp. VI ist mißfällig (7 Sek. 17), daß alles »starr, unbeholfen, unbeweglich« ist, bei 10 Sek. 23 »fehlt die Verinnerlichung im Bilde«. Vp. VII findet bei 2 Sek. 22 den Raum »blaß, dünn, keine Kraft darin«, bei 7 Sek. 4 sind die Linien »weich, mädchenhaft«. Vp. II, 2 Sek. 14: »Der Blick stach in den Raum hinein wie Stangen ... das Gesicht brutal.« Vp. IV, 5 Sek. 7: »Gesicht ausdruckslos, seelenlos.«

Es ist schwer, nach dem sprachlichen Ausdruck zu bestimmen, wieviel von diesen Angaben auf die Einfühlung und wieviel auf das negative Werten zu beziehen ist. Dadurch, daß das Eingefühlte sogleich als Unwert gefühlt wird, bekommt die Einfühlung die negative Qualität. Wir haben aber einige Ausdrücke, die mit Gefallen und Mißfallen auch verbunden waren. So wird das Weiche, Mädchenhafte negativ bewertet, weil es bei einem Manne vorgekommen ist, und das Starre, Leblose bei Holbeins Christus im Grabe künstle-

risch gefunden. Es ist also nicht die Einfühlung, die abgewiesen wird, sondern die Beziehung zum Objekte. Die Doppelheit des Erlebens, das Positive und Zurückweisende, liegt nicht in der Einfühlung selbst, sondern in der Einfühlung und in dem Urteil, welches das Eingefühlte als ästhetisch wertlos zurückweist, verneint, analog wie das positive Werten das ästhetisch Wertvolle bejaht. Nicht der Einfühlung wird ein innerliches Widersetzen zuteil, sondern dem Eingefühlten, ästhetisch Wertlosen; negativ ist der Inhalt, nicht der Akt der Einfühlung.

Da die Lebenserfahrung viele solche Bestimmungen auch außerästhetisch als wertlos anzusehen und zu beurteilen gelehrt hat, verknüpft sich das negative Urteil sogleich, ohne weitere bewußte Vorgänge, begrifflich mit dem Eingefühlten, man fühlt sie gleich beim Erkennen, beim Ausdrucksverständnis als Unwert. Als »Lebensbetätigung« werden sie durch ethische Wertübertragung verneint. Beim Mißfallen werden also diese Tätigkeiten und Bestimmungen nicht negative Einfühlungen, sondern es werden negative Werte positiv eingefühlt.

Daß beim Mißfallen so wenig Fälle von subjektiver Einfühlung vorkommen, ist charakteristisch. Das objektiv für wertlos Gehaltene findet keinen Widerhall in uns, ohne daß dazu eine Zurückweisung nötig wäre. Daß überhaupt subjektive Einfühlung vorkam, verdient eine nähere Untersuchung. Einmal gab Vp. V selbst die negative Einfühlung an, bei 10 Sek. 5:

»Erster Blick ... war von Mißfallen begleitet, dann kam ins Bewußtsein der Name Giotto, fand es nicht ganz passend, aber als primitiv mittelalterliches oder Renaissance-Bild war es ganz lokalisiert in die Zeit; ich wollte es genießen, aber die Bewegung und der Ausdruck der Personen war ganz grob, ohne Feinheit ... als ich sie als roh apperzipierte, hatte ich, kann ich sagen, eine negative Einfühlung, ich konnte kein Teilnahmegefühl haben. (Fr.) Das Rohe lag im Geist der Figuren, nicht in der Ausarbeitung, obzwar diese auch ohne Nuance ... (Vielleicht war das Bild retuschiert.) Ich erlebte den Zustand von Mitleid, aber es kam eine Empörung dagegen.«

Nach dem Protokoll scheint hier neben objektiver Einfühlung ein zuständliches Gefühl des Mitleids zu sein, und das Widerstreben dagegen fließt aus dem intellektuellen Urteil über die künstlerische Darstellung; es ist jener Widerstand des ästhetisch gebildeten Menschen gegen Rührung, welche nicht mit ästhetischer Tiefe, sondern von der Seite des menschlichen Mitleids durch das inhaltlich Traurige uns ergreifen will, ohne daß die entsprechende künstlerische Darstellung dafür gefunden wurde; ein außerästhetisches Mitgefühl wird so erweckt, ohne daß es durch ästhetische subjektive Einfühlung motiviert wäre, wogegen sich das ganze ästhetisch eingestellte Bewußtsein empört. (Dies ist das Verhalten von kunstsinnigen Men-

schen, die in Rührstücken widerwillig weinen.) — Ein entgegengesetzter Fall liegt vor bei Vp. I, 10 Sek. 21 (Protokoll S. 369) und Vp. IV, 2 Sek. 24 (Protokoll S. 388), wo die ästhetische Darstellung nicht bewertet ist, und das Ganze wegen des Inhalts zurückgewiesen wird, weil man Leiden und Tod zu sehen vermeiden will. Die ästhetische Bewußtseinslage ist zu schwach, um außerästhetische Gesichtspunkte abweisen zu können; und aus dem verneinenden außerästhetischen Gefühl wird durch Übertragung das ästhetische Werten auch negativ. (Dasselbe Bild wurde von anderen Vpn. wegen der packenden Darstellung des Leidens positiv bewertet.) Für Vp. I ist der Schmerzausdruck immer unangenehm. (Vgl. das Verhalten von Menschen, die Tragisches nicht gern sehen, weil das Unangenehme der Einfühlung überwiegt.)

In dem ersten Falle ist das ästhetische Erleben zu stark, um ein außerästhetisches Gefühl als Wert annehmen zu wollen, im zweiten zu schwach, um trotz dem außerästhetischen Gefühl die ästhetischen Qualitäten zu werten. Beiden Fällen ist gemein, daß durch außerästhetische Gefühle Disharmonie des ästhetisch eingestellten Bewußtseins eintritt. Bei Vp. IX, 7 Sek. 20 (Protokoll S. 382) ist die Einfühlung mit Nachahmungstendenz verbunden ohne das Gefühl des Widerstrebens, bei Vp. VIII kommt starkes, reaktives Gefühl vor, aber als zuständliche Reaktion auf das Eingefühlte.

5 Sek. 25: »Mißfallen. Teils scheußlich, teils lächerlich; starke persönliche Bewegung, teils Reaktion, teils glaube ich Nachahmungstendenz. Zuerst Überraschung, daß nur ein Kopf, dann direkt Abscheu, dann lächerlich ... (Fr.) Abstoßend, so reagiert, als ob mich jemand so angrinste. Nachahmungstendenz von den Zügen, aber beides zusammen: Nachahmung und Zurückstoßen. Direkt häßlich ... auch sehr antipathisch, aber harmlos, wie wenn jemand Gesichter schneidet und wenn man nachahmt, um noch mehr zu übertreiben.«

Eine spezielle Art der Einfühlung kam vor, die eine mittelbare genannt werden kann, insofern der Genießende das dargestellte Gefühl nicht unmittelbar im Gegenstande, sondern durch den Künstler vermittelt fühlte. Diese Art ist weniger innig, hat kunsthistorische assoziative Elemente, aber sie wird als ästhetischer Wert sehr stark empfunden; sie ist weniger ein Miterleben mit dem Gegenstand als mit dem schaffenden Künstler und das Bejahen seiner Gefühle und ihrer Darstellung.

Vp. II, 2 Sek. 25: »... Eine Empfindung von Frömmigkeit, wie fromm, gläubig es aufgefaßt ist, was da dargestellt ist, dies in den Künstler hineingefühlt, nicht in das Bild. Eingefallen, daß viele moderne Maler die Szene nicht so darstellen könnten: sie sehen nicht mehr Engel, selbst Uhde nicht.« 7 Sek. 16: »Anwendung des Farbenkontrastes sehr gut (keine eigentliche Harmonie). Dadurch bekommt das Bild eine Stimmung, die auf ein besonderes, in besonderer Weise ausgedrücktes Erlebnis des Malers hinweist.« 10 Sek. 5: »... Es verursachte eine Gemütslage: ich

empfand die Innigkeit des Malers, der das gemacht (also eine Sache hat gar nicht dazu gehört).« — 2. Versuchsreihe 5 Sek. 4: »... Es war ein unwillkürliches Mitgehen mit dem Maler im Außermalerischen, z. B.: das Morgenlicht sehr stark empfunden; aus der Art, wie er das Köpfchen da hingestellt, sieht man, daß der Maler verliebt war.« — Bei Vp. III (2. Versuchsreihe), 7 Sek. 2: »... Das Ganze machte den Eindruck des selbständig Empfundenen, nicht nur Nachahmung des oft Dargestellten.« 7 Sek. 25: »... Der stark künstlerische Ernst, mit dem die Szene behandelt ist, hat besonders Eindruck gemacht.«

Als eine merkwürdige Tatsache ist zu registrieren, daß einigemal die starke Wirkung des Eindrucks ein objektiveres Verhalten der Vp. hervorrief.

Vp. III, 10 Sek. 1: »... Subjektive Einfühlung kaum vorhanden gewesen, dazu war die Freude an dem Bilde zu groß.« — 2. Versuchsreihe, 10 Sek. 4: »... Kein Lokalgefühl. Bei der Bewunderung herrscht mehr Distanz.« — Vp. VII, 10 Sek. 21: »... Es war so schön, daß ich selbst daran ganz unbeteiligt blieb.«

Tafel IV.

	I		II		III		IV		V		VI		VII		VIII		IX	
	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b
2″	9	1	7,8	0,9	15,4	0,9	10	1	11,1	1,0	11,3	2,6	13,3	1,0	7,8	0,9	8,8	0,9
5″	9	3	9,6	0,9	14,4	4,8	11	3	7,1	—	14,9	1,7	14,3	4,1	13,9	0,9	13,3	3,5
7″	11	3	8,2	1,7	19,2	4,8	11	5	4,0	3,0	12,2	3,5	10,2	4,1	14,9	2,6	11,5	4,4
10″	14	5	7,8	0,9	19,2	6,7	8	4	9,1	3,0	15,7	6,1	13,3	3,1	14,9	3,5	14,2	5,3

a: objektive Einfühlung. b: subjektive Einfühlung.

Die zeitliche Entwicklung (Tafel IV) ist bei der objektiven Einfühlung nicht so regelmäßig wie bei der subjektiven. Bei kurzen Expositionszeiten erhielten nicht jene Bilder die meisten entschiedenen Gefälligkeitsurteile, die die meisten Einfühlungsfälle aufweisen; es scheint hier noch der direkte Faktor ausschlaggebend zu sein. Bei längerer Zeit war das Verhältnis zwischen Einfühlung und positivem Urteil entsprechender. Tafel V zeigt die Nummern der gefälligsten und der einfühlungsreichsten Bilder. Der Exponent gibt die Zahl der +-Urteile und der Einfühlungsfälle.

Tafel V.

	Meiste + Urteile bei Nr.					Meiste Fälle der Einfühlung bei Nr.				
2″	$25,^{8}$	$1,^{8}$	$12,^{7}$	$9,^{6}$	$13,^{6}$	$24,^{8}$	$14,^{8}$	$3,^{7}$	$23,^{7}$	$9,^{6}$
5″	$21,^{7}$	$23,^{8}$	$20,^{7}$	$25,^{7}$	$16,^{7}$	$23,^{7}$	$22,^{7}$	$19,^{6}$	$25,^{6}$	$16,^{5}$
7″	$3,^{9}$	$10,^{8}$	$21,^{8}$	$18,^{7}$	$11,^{6}$	$20,^{8}$	$3,^{7}$	$21,^{7}$	$11,^{7}$	$18,^{6}$
10″	$1,^{8}$	$22,^{8}$	$2,^{7}$	$17,^{7}$	$7,^{6}$	$1,^{7}$	$14,^{7}$	$25,^{7}$	$2,^{6}$	$17,^{6}$

Hieraus ergibt sich, daß bei 7″ Expositionszeit die Maximalzahl der Koinzidenzen vorliegt.

5. Zuständliche Gefühle.

Außer den Gefühlen, die dem Gegenstande zugerechnet werden, den eingefühlten Gefühlen, treten im ästhetischen Erleben Gefühle auf mit dem unmittelbaren Bewußtsein, daß sie vom Gegenstande in uns erweckt sind, Reaktionen sind auf die eingefühlten gegenständlichen Gefühle. Außerdem entstehen Reaktionsgefühle in Verbindung mit dem Grad und der Intensität des Wertens, meist intellektuelle Gefühle. Dazu kommen die eigentlichen ästhetischen Wertgefühle (Lust, Unlust), welche zwar zuständliche Gefühle sind, doch keine Reaktionsgefühle genannt werden können, sie sind mit der subjektiven Seite des ästhetischen Erlebens ebenso verwachsen und einheitlich verbunden, wie die Einfühlung mit der objektiven.

Die Gefühle als Reaktionen auf die gegenständlichen Gefühle entstehen meist unmittelbar wie Mitleid, Rührung, Furcht, Abscheu, Ekel; sie werden von den eingefühlten immer deutlich unterschieden.

Vp. I, 10 Sek. 3: »Die Haltung der Figur besonders aufgefallen, es kam mir vor, als ob sie eine traurige Stimmung bedeutete; ich fühlte auch in schwachem Grade ein leises Mitleidgefühl dieser Haltung gegenüber.« — Vp. VIII, 7 Sek. 1: »Zunächst sehr starker Eindruck der Trauer in der Kopfhaltung und den herabhängenden Armen ... keine eigentliche Mitempfindung, nur Teilnahme an seinem Geschick, aber sehr deutlicher Eindruck vom Zustande und der Teilnahme daran ...« — Vp. VI, 2 Sek. 6: »... Etwas Mysteriöses, Tragisches im Bild, mit gewisser Rührung betrachtet. (Fr.) Die Rührung stammt vom Bilde, nicht vom Wissen um das Tragische. Anders dargestellt hätte der Gegenstand nicht so gewirkt ...« — Vp. I, 7 Sek. 6: »... Die Figur in der Mitte wurde immer mißfälliger, die ganze Form und Haltung unästhetisch, dieses Gefühl wurde immer stärker, am Ende nicht nur ästhetisches Mißfallen, sondern ein leises Gefühl des Ekels, Abscheu gehabt ...«

Sympathie und Antipathie haben einen starken Einfluß auf das Werten, durch Antipathie kann trotz Anerkennung künstlerischen Wertes das Gefallen gehemmt werden.

Vp. V, 5 Sek. 8: »Im ersten Augenblick ein Gefühl von Mißfallen, dann weitere Kontemplation und ein Urteil: ja vielleicht eine gute Statue, aber persönlich war sie mir nicht sympathisch ...« — Vp. IX, 5 Sek. 25: »Es hat, objektiv gesehen, gefallen, aber ich konnte es nicht leiden; des sarkastischen Ausdrucks wegen hochgeschätzt, aber persönlich antipathisch.« So kann auch Sympathie zur Werterhöhung beitragen. — Vp. IV, 10 Sek. 23: »... Die zwei Hauptfiguren betrachtet, da habe ich nicht gerade Einfühlung, aber etwas Sympathiegefühl gehabt, zuerst mit dem Kinde, dann mit der Madonna; sie hat zuerst nicht sehr gut gefallen, doch mit der Betrachtung des Kindes kam das Sympathiegefühl und wurde auf die Madonna übertragen.«

Erotische Gefühle traten entweder als Gefühlsreaktion oder im Sinne der Gefühlsübertragung auf. Sie gingen in die Reichhaltigkeit

des Gefühlserlebnisses so einheitlich ein, daß man sie aus dem ästhetischen Erleben nicht auszuschließen vermag.

Vp. V, 10 Sek. 1: »Sehr schön, dieses Mysteriöse war mir sehr angenehm. Ich war gefesselt, bevor ich noch das Ganze aufgefaßt ... an eine Venezianerin, flüchtig an Tizian und Lorenzo Lotto gedacht ... Dann eine Einfühlung, ein Zustand der Wonne, ein wenig Teilnahmegefühl, von Organempfindungen begleitet. Alles das war von großem Lustgefühl erfüllt, ein Zustand des Träumerischen. Die Stellung, diese Liebeshingebung der Figur zuerst im Bilde gesehen, dann im Gefühl daran teilgenommen. Aber ohne diese Teilnahme hat das Bild auch gefallen ...« — Vp. II, 5 Sek. 23: »... Es gefiel außerordentlich ... das Gewand schön, die Arme leicht, graziös, mädchenhaft ... die Armhaltung deshalb so aufgefallen, weil das etwas ist, was ich im gewöhnlichen Leben gerne sehe, möglich daß hier eine feine erotische Betonung vorliegt, das Mädchenhafte war zu sehr herausgehoben, um daran spurlos vorüberzugehen. In der ganzen Gestalt war etwas, was den Begriff des Geschlechtes beigebracht hat; auf das ästhetische Urteil hat das nicht gewirkt, aber in der allgemeinen Stimmung: ein Wohlwollen, es war ein leichter erotischer Ton.« — Als Gefühlsübertragung bei Vp. I, 2 Sek. 1: »Zuletzt vielleicht im schwachen Grade erotische Gefühle, ein Gefühl für den schönen weiblichen Körper, als Assoziation.« — Vp. VII, 10 Sek. 1: »... Schönes Sinnen im Kopf, etwas störend die Linie des Armes; dieser Typus liegt mir nah, hat sehr hoheitsvollen Eindruck gemacht. Erinnerung an eine schöne Frau ... erotisch beeinflußt. Sympathie für die positive Schönheit.«

Nicht so ausgesprochen läßt sich die Stimmungsreaktion von der Stimmungseinfühlung trennen. Wenn eine subjektive Stimmung von der Vp. angegeben wird, liegt es hier am nächsten, auf subjektive Einfühlung zu schließen, ohne Reaktionsgefühle anzunehmen, besonders bei Landschaften.

Vp. I, 10 Sek. 7: »... Ich kam bald in eine sehr angenehme Stimmung, das Vergnügen an der Kontemplation wurde stets größer, besonders die Farbe des Wassers, der weißen Berge und des Himmels haben gefallen. Diese Stimmung wurde von schwachen angenehmen Organempfindungen begleitet. Es war im Gegensatz zu den anderen Stimmungen, zu denen der Berglandschaften, eine ruhigere ...« — Vp. III, 10 Sek. 23: »... Die Betrachtung weilte hauptsächlich auf der Landschaft, ein Blick auf den Fußboden, dachte an Lorenzo di Credi, der diese Dinge ungefähr so macht. Kein Versuch näherer Deutung, aber es war etwas von Stimmung darin, die bei solch einem Sitz in einer Loggia und Ausblick über die Landschaft sich einstellt. Gar keine Einfühlung in die Person, aber bei mir selbst eine Stimmungsreaktion ... Vielleicht hat das Bild etwas gefallen durch diese Stimmung, die mir das Bild am nächsten brachte.« — Vp. VIII, 7 Sek. 13: »Zuerst habe ich förmlich einen Ruck durch die große Bergmasse bekommen, dann Wortvorstellung: Vesuv, Ätna ... dann mich hineinversetzt in die Landschaft, als ob ich im Gras stehen würde eine Stunde vor Sonnenuntergang, und dann sehr gefallen. Einzelheiten gar nicht beobachtet, nur die ganze Stimmung in mir ... nicht mehr als Bild gesehen, nicht ästhetische Betrachtung. (Fr.) Keine lustvolle Stimmung, Sonnenuntergang, Stimmung der Ruhe, Auflösung ... (das Bild würde ich als Bild nicht so hoch schätzen).«

Diese Art einer mit Einfühlung verschmolzenen Stimmung war auch an die rote Beleuchtung der Athenagemme gebunden.

Vp. I, 10 Sek. 25: »Ziemlich großes Erstaunen an der hellen einförmigen Farbe, dann Gefallen daran. Das Gesicht betrachtet, Gesichtszüge schön, aber etwas zu ruhig... Der Schmuck hat an etwas Orientalisches, Egyptisches erinnert, flüchtige Gedanken an Kleopatra. Ich kam in eine angenehme, ruhige Stimmung, die teils durch die sehr ruhigen Züge, teils durch die Farbe bedingt war. (Diese rote Farbe hat die angenehme, beruhigende Wirkung wie die Farbe im Photographiezimmer).« — Vp. II: »Zuerst nur die rote Farbe ... diese Farbe hat sehr stark erregt. Zuerst trat, ehe ich wußte, daß eine Farbe oder Rot da war, ein ganz ungewöhnliches sinnliches Gefühl auf, dann sah ich, daß es nicht weiß, sondern rot war. Dieses Rot dauerte noch eine Zeit, bis ich es bewältigte; ich habe mich dazu gezwungen, das Bild herauszuholen, war aber schon zu matt, um von dem Bilde noch etwas zu haben. Sah, daß es ein fein ausgeschnittener Kopf war, erhaben gearbeitet. (Fr.) Sinnlicher Eindruck nicht gerade angenehm, aber nicht mißfällig, nur starke Erregung, die durch die Stärke geradezu unangenehm werden kann.« — Vp. III: »Sofort Eindruck einer Gemme, die rote Beleuchtung wirkte etwas erregend, dann kam der Gedanke an Athene, es schien der Helm, die Rüstung, etwas von der Gorgo sichtbar zu sein. Dann das Profil, das ernste, strenge gesehen.« — Vp. IV: »Erster Eindruck Erstaunen über das rote Licht, es war da etwas Angenehmes, weil es eine schöne Farbe war, aber auch etwas Unangenehmes damit verbunden; was, das weiß ich nicht, vielleicht nur das Ungewohnte. Dies Gefühl verschwand bei der Betrachtung... Gefällig hauptsächlich, daß etwas so fein gemacht war in einem Stein, aber die Persönlichkeit (nicht als Kunstwerk) unsympathisch, hart und egoistisch.«

Es kann eine Stimmung an das Objekt gebunden sein, welche assoziativ entsteht und durch Gefühlsübertragung eine ästhetische Wirkung übt. So kann jede Assoziation Anlaß zur Stimmung werden, wenn sie mit der Einheit des psychischen Prozesses verschmilzt. Erinnerungsvorstellungen werden ästhetisch wirksam durch Stimmungsübertragung, ebenso künstlerisches Wissen, indem auftauchende gefühlsverwandte Erinnerungen aus anderen Kunstgebieten die Anschauung bereichern. Es kann selbst von gewissen typischen Stimmungen gesprochen werden, die an Inhalte, Kunststile gebunden sind, von einer religiösen Stimmung oder (bei Vp. I) der Stimmung der klassischen Ruhe.

Vp. I, 2 Sek. 17: »... Es war ein Anfang von einer Stimmung da, schwer zu beschreiben, die ich bei Betrachtung von religiösen Bildern öfter habe. Es ist eine ruhige Stimmung. (Fr.) Sie ist verbunden mit der Atmosphäre, Farbe, die bei solchen Bildern gewöhnlich vorkommen, und ist eigentlich keine religiöse Stimmung. Besonders bei Bildern, wo der Himmel gemalt ist. Ich habe es manchmal auch in der Natur, beim Sehen von großem Himmel.« — Vp. I, 10 Sek. 24: »Die Form der Figuren war mir gleich gefällig... Kam bald in eine Stimmung der klassischen Ruhe, diesmal von ziemlich starken angenehmen Organempfindungen begleitet, und blieb in dieser Stimmung bei passiver Betrachtung des Bildes. Die Stimmung schien immer zu wachsen. Ich hatte während dieser Zeit einen Gedanken an Homer und an den Inhalt der homerischen Gedichte und wieder den Eindruck einer Menge von Detailgedanken, die im Hintergrunde des Bewußtseins blieben, nur Homer als Wortvorstellung. Das Vergnügen an der Form der Figuren ist immer da geblieben. (Fr.) Bewegung nicht bemerkt, an die Handlung nicht gedacht.« — Vp. III, 2 Sek. 8: »Unangenehm berührt von den Farben ... gefallen der landschaftliche Ausdruck

des Südens, dachte auch an den Wunsch, den ich öfter hatte, Konstantinopel zu sehen... (Fr.) Nur etwas Stimmung von der südlichen Landschaft, dies Gefühl übertragen auf das Bild und Motiv des Gefallens.« — Vp. IV, 10 Sek. 10: »Mäßig gefällig, mehr durch Assoziationen und die Eigentümlichkeit und Altertümlichkeit ... als Mosaik erkannt, sofort an San Marco gedacht, ziemlich deutliche optische Vorstellung gehabt vom Inneren, und das besondere Stimmungsgefühl, das sehr schwer zu analysieren ist, war besonders gefällig ...« — Vp. V, 2 Sek. 15: »... Als ich das Feld als Erntefeld und sonnenvoll auffaßte, tauchte in mir ein assoziationsreiches Gefühl auf. (Fr.) An Landschaften erinnert, an ein Dorf beim Ätna; kein Urteil über das Bild, das Gefühlsmäßige war in dem enthalten, woran es mich erinnerte.« — Vp. VII, 10 Sek. 20: »Zuerst gleichgültig, dann leises Gefallen, das Wasser ist immer etwas Angenehmes; die zwei Mastbäume standen sehr schön nebeneinander, ragten über Wasser und Berge in den Himmel hinein. Leises Erinnern an Stimmungen, ein halluzinatorisches Meinen, so etwas wie: das Wasser schlägt an das Schiff, eine Windlaterne schlägt ab und zu an den Mast.« — Vp. VIII, 7 Sek. 2: »Trotzdem ich mir sehr bald sagte, daß es keinen großen ästhetischen Wert hat, doch die ganze Zeit gefallen. Das Schiff gesehen, dazu gleich Assoziationen von Meer, Reise, Strom, Seeluft, Norddeutscher Lloyd, ganz in Aufregung gekommen dabei, was man immer auf Schiffen hat, Mut, stark emotioneller Zustand. Dann erst das Eis gesehen, dann bekam ich Angst, das Schiff schien nicht mehr so leicht zu fahren wie früher, wenn freie See bestand. Jetzt glaubte ich die Kälte selbst zu fühlen. Dann trat allmählich Ernüchterung ein, so wie etwa: für Wasser sehr schön, aber als Eis nur Photographie.« — Vp. IX, 2 Sek. 5: »Sehr gefallen ... die ganze Färbung des Bildes aufgefallen, es schien Nachmittag zu sein, etwa nach Sonnenuntergang. Eine Erinnerung tauchte gleich auf ... wo bei dem Flusse ein Damm und ein künstlicher Wasserfall war; suchte es hier auch auf dem Bilde. (Fr.) Es war dieselbe Stimmung, selbst dasselbe Lustgefühl, wie damals.«

Kunsthistorische Beziehungen können die Stimmung der Zeit, des Altertums, der Vergänglichkeit erwecken.

Vp. V, 10 Sek. 23: »... als vlämisch erkannt ... wegen der ganzen Komposition des Bildes, eine Stimmung, wie ein mich Vertiefen in ferne Zeiten erlebt.«

Diese Stimmung der Zeit, der Kunstepoche, des Stils gibt der ganzen Auffassung einen gewissen gefühlsmäßigen Ton, der für Kunstkenner im Begriff von klassischen, primitiven, orientalischen, byzantinischen und dergleichen Kunstwerken liegt.

Wenn die Stimmungsübertragung nicht gelingt oder die Assoziationen über das Anschauliche hinausgehend verlaufen, wird das Objekt nur zum Anlaß einer Stimmung, die sich unabhängig entwickelt, in die Einfühlung nicht eingeht und als assoziative Stimmung nur infolge der ästhetischen Einstellung ästhetisch bewertet wird. Hier wird dann die Grenze des Ästhetischen leicht überschritten, das Anschauliche verliert seine Bedeutung, und Gedankenprozesse verdrängen das ästhetische Interesse. Es kann entweder bei Individuen vorkommen, die für das Formale des Gegenstandes weniger Sinn haben, oder bei solchen, deren Neigung zum Nachdenken die Aufmerksamkeit von den formalen Eigenschaften leicht wegführt.

Vp. IV, 7 Sek. 2: »... An die Erinnerung war das Stimmungsgefühl deutlich gebunden, habe angefangen, die Gefühle zu übertragen, aber es ist nicht gelungen...« — Vp. IX, 5 Sek. 2: »... Die Expositionszeit war lang genug, nicht nur um das Bild zu betrachten, sondern außerdem um mich in Gedanken über die alte Zeit zu vertiefen. (Fr.) Etwas wie Verwunderung über die alten Zeiten, über etwas ganz Märchenhaftes. Dies schien mir zum Gefallen nichts beizutragen, es ist ein angenehmes Gefühl der Bewunderung der Größe der zeitlichen Entfernung. Das Bild diente nur als Gefühlsanlaß und war selbst gleichgültig.« — Vp. VII, 7 Sek. 1: »Das helle Relief, fast Sonnenlichtfarbe macht sich gut, bringt allerlei Assoziationen mit an den Vormittag in Griechenland. Fiel mir ein — ich bin schon an dem Bilde vorbeigegangen —, daß man Kulturzeitalter durch Tageszeiten verdeutlichen kann, und eine Stelle von Heine: Wehmütiges Abendrot der Neuplatoniker, Mittelalter, Nacht, Lärm, Totschlag auf den Gassen, sei gegrüßt, Phöbus Apollo.« 10 Sek. 9: »... Vergnügen am weiten Raum ... dachte an einen weiten Gang, irgendwo ganz am Ende eine Tür, die geht auf und zu und das hallt im ganzen Gang wider; so ist in uns ein Gang angelegt, ein Gang der Intentionen, als ob da auch fern und hallend irgend etwa eine Tür zugeschlagen wird.«

Zu den Reaktionsgefühlen wurden auch Gefühle des Wertens gerechnet, die nicht die Qualität des Wertes, sondern dessen Intensität begleiten, von der Bewunderung auf der positiven bis zum Spott auf der negativen Seite. Die unmittelbare Gefühlswirkung des Objekts ist die eingefühlte, objektivierte Form dieser Intensitätsgefühle, wenn der Eindruck fremdartig, packend, faszinierend, peinlich, schrecklich gefühlt wird. (Verwirrung, Spannung trat mit der Schwierigkeit der Auffassung der Bilder einigemal auf, ein intellektuelles Verhalten, verbunden mit dem Experiment.) Unruhe war die spezielle Gefühlsbegleitung eines nicht einheitlichen subjektiven Erlebens.

Vp. II, 10 Sek. 6: »Die Kontemplation konnte nicht recht ruhig werden, dadurch daß etwas Fahriges im Bilde war, es sind die Arme, die mich störten, einer oder beide gehen so weit aus wie unmotivierte Schlangen. Dann kam die Feststellung: eine rekonstruierte Aphrodite und die Bestätigung vom vorigen Gefühl, daß die Arme es seien, die nicht dazu passen...« 10 Sek. 7: »... Die Kontemplation hat es nicht fertig gebracht, das Ganze zusammenzufassen, es hat sich immer um die Elemente gehandelt. (Der Gegenstand ist nicht bewußt geworden für die Kontemplation, aber wohl optisch.) Das hat die ganze Zeit gedauert, fühlte ein Unbehagen... (Fr.) Die Absicht der Kontemplation ist durchgedrungen insoweit, daß es eine schöne Landschaft sein soll, aber hing doch an dem hier Gegebenen, wo die Elemente tatsächlich nicht zusammenpaßten.« — Vp. VI, 7 Sek. 15: »Ein unruhiges planloses Hin- und Herschwirren von einer Figur zur anderen, wenn irgend eine Deutung gefunden, wieder verworfen.«

Langeweile ist auffallend bei der kurzen Expositionszeit. Sie kam hauptsächlich infolge allzugroßer Bekanntheit eines Bildes vor, oder speziell bei Vp. VII infolge eines Vorurteils gegen Stil oder Inhalt.

Vp. V, 5 Sek. 21: »... Ich erlebte eine Verschmelzung dieses Bildes und der Kirche San Lorenzo ... ich war dort drinnen. (Fr.) Keine Stimmung, damals auch nicht gehabt, nur eine kleine Langeweile, weil zu viele Leute drinnen waren und ich diese Kirchen der Renaissancezeit nicht besonders schätzen kann.« — Vp. I,

10 Sek. 13: »... Die Kontemplation war ästhetisch ganz angenehm, aber hatte ihre Höhe erreicht, bevor das Bild verschwand; ich fing schon an, mich ein wenig zu langweilen, hätte gern eine andere Form gesehen. Fühlte, daß eine Flasche an sich wenig Bedeutung hatte.« — Vp. VII, 7 Sek. 9: »Dieses Profil sah ich im Schulsaal sechs Jahre nacheinander, habe gar nichts Ästhetisches erlebt. Es ist mir als das fleischgewordene Prinzip der Langeweile vorgekommen.« 2 Sek. 7: »Es imponierte mir die Haltung der Hände, wußte, daß es mir gefallen muß, aber von einer Unmittelbarkeit ... nichts. Interessierte mich nur theoretisch. (Fr.) Im übrigen eine Langeweile darüber, immer dasselbe, eine große weiße Gestalt aus Marmor, fast fabrikmäßig.« 7 Sek. 4: »... Langeweile über diese weiße Plastik, Haß gegen diese selbstgenügsame Ruhe und eine Sehnsucht nach der hellenistischen Nervosität, und dann sogleich aus der Tiefe eingefallen Sokrates, Plotin.«

Diese Intensitätsgefühle lösen manchmal Ausdrucksbewegungen aus: Lächeln, Kopfschütteln, Zurückfahren, Bejahen usw.

Die eigentlichen ästhetischen Wertgefühle zeigen zwar Analogie mit den Wertgefühlen, die die intellektuelle Arbeit begleiten, sie sind aber mit dem ästhetischen Erleben im ganzen verschmolzen, sie sind keine Begleiterscheinungen eines Endresultats, wie bei dem intellektuellen Erleben, kein Befriedigungsgefühl des Gelingens, sondern des Zusammenfassens, ein Einheitlichkeitsgefühl. Diese Wertgefühle werden als Lust und Unlust bestimmt, und sie führen zu einer eudämonistischen Theorie der ästhetischen Gefühle. Doch die Benennungen sind irreführend, und es darf das Wertvolle nicht mit dem Lustvollen identifiziert werden. Daß das Gefallen in den meisten der Fälle mit Lust, das Mißfallen mit Unlust verbunden ist, hängt in erster Reihe von der ästhetischen Einstellung ab. Das Inbereitschaftsetzen der Aufmerksamkeit, die Verengung des Bewußtseins in die bestimmte ästhetische Richtung geht auf das Wertvolle hin, die Erwartung ist auf das Ästhetische, die Intention ist auf das Positive eingestellt, und das entgegengesetzte Erleben ist schon ein negativer Umschlag und dadurch bereits unlustbetont. Doch kann diese Unlust, selbst bei dem Wertlosen, durch das Lächerliche, durch das Wertlos-Komische gemildert sein.

Vp. IV, 7 Sek. 24: »Nicht gerade mißfällig, weil es mich interessierte und amüsierte, doch kam es mir häßlich vor, im rein ästhetischen Urteil daher mißfällig.« — Vp. VI, 10 Sek. 8: »Kein Mißfallen, aber auch kein ästhetisches Gefallen. Ein Lachen darüber und der Gedanke: es ist nichts daran.« — Vp. VIII, 7 Sek. 16: »Immer mehr mißfallen, bis am Ende, wo ich fast gelacht hätte, komisch und grotesk geworden; dann etwas mehr damit ausgesöhnt.«

Durch diese positive Einstellung kann selbst bei Indifferenz ein gewisses Gefühl der Enttäuschung veranlaßt werden.

Vp. I, 10 Sek. 8: »Indifferent. Fühlte von vornherein wenig Interesse an dem Bilde (glaube, weil das vorherige Bild so sehr gefallen hat und mit diesem ein Enttäuschungsgefühl kam).«

Ist die Unlustbetonung des Mißfallens schon durch den Umschlag

der Einstellung im voraus bestimmt, so tritt die Lustbetonung des Gefallens nicht so selbstverständlich auf, da hier das Gefühlserlebnis sich viel komplexer gestaltet. Gerade starke ästhetische Erlebnisse, das Erhabene, das Tragische, das Häßliche (wenn positiv bewertet), enthalten Wertgefühle, die weder Lust noch Unlust im Sinne des außerästhetischen Erlebens zu nennen sind. Die Wertgefühle, welche außer den gegenständlichen und zuständlichen ästhetischen Gefühlen stehen, repräsentieren den totalen Ablauf in seiner gefühlsmäßigen Einheitlichkeit; da diese Einheitlichkeit nicht nur ein Nebeneinander oder eine Summation, sondern durch die gegenseitige Beziehung der Elemente eine qualitativ differente Einheit bildet, so kann auch ihre Gefühlsbetonung nicht einfach Lust oder Unlust genannt werden. Die Lustbetonung der formalen Elemente wird oft ganz übertönt durch die Qualität der gegenständlichen Gefühle; anteilnehmende und Stimmungselemente klingen mit in dem vereinheitlichenden Wertgefühl.

Je weniger komplex der Ablauf ist, wie z. B. bei rein formalen Werten, wo der Gegenstand fast gleichbedeutend mit Reiz ist, desto ausgesprochener ist die Lustbetonung, die Vpn. geben den Eindruck als angenehm an. Da bei der bildenden Kunst das Formal-Anschauliche unter allen Künsten am stärksten wirkt, Musik, Poesie und Drama das Gefühlsleben stärker in Anspruch nehmen, war bei unseren Versuchen die Nichtlustbetonung seltener und kam dort vor, wo die Einfühlung und die reaktiven Gefühle im Verhältnis zum Formalen überwiegen.

Vp. VI, 2 Sek. 6 (Tragische Wirkung): »Gewaltiges Gefühl, aber Lust kaum zu nennen.« 2 Sek. 9: »Von Lustbetonung ist gar nicht zu reden, wie wenn man den Atem anhält und staunt.« 5 Sek. 15: »Es war nicht hell-lustbetont, etwas gedämpft, das Gefühl traut sich nicht heraus durch den gewaltigen Eindruck.« 7 Sek. 20: »Aus der ganzen Figur spricht etwas Würdevolles, eine gewisse Machtfülle ist in ihm repräsentiert, selbst in der schreitenden Stellung des Pferdes ... etwas Majestätisches. (Fr.) Gefallen nicht lustbetont.« — Vp. VIII, 2 Sek. 3: »... Ob gefallen, kann nicht sagen, eigentlich keines von den drei üblichen Urteilen, doch ästhetisch, ich fühlte mich gegenüber einem Kunstwerke. (Fr.) Ob Lustgefühl? Das Gefühl von einem großen Eindruck, starkes Einheitsgefühl.« 2 Sek. 13: »Gefallen, kann nicht sagen warum. Zuerst etwas Dunkles und Gedrücktes, als ob schlechte Luft drinnen ist, an Krypten gedacht, dann die Wölbung und die Strebungen, das ganze Architektonische gefallen, darauf das Mosaik gesehen: da ist ein reiches, farbiges Gold, an byzantinische Kunst gedacht. Eindruck, daß man nicht gut hineinsehen kann, so dick war die Luft, das war unlustbetont. Hätte gerne weiter gesehen. Etwas subjektive Stimmung, etwas unlustbetont.« — Vp. IX, 2 Sek. 6: »... Nicht lustbetontes Gefallen, ich machte sogar ein trauriges Gesicht, nicht als Nachahmung, sondern aus traurigem Gefühl heraus, wie im Leben, wenn ich solches sehe.«

Bei allen Vpn. ist die Freude, das Angenehme meist auf das Formale bezogen, selbst wenn sonst Gefühlsbetonung stattfand. Farben-

eindruck als angenehm oder unangenehm, Freude an Linien oder Formen ist typischer Ausdruck. Seltener wird die ganze Kontemplation als angenehm angegeben.

Sehr entschiedenes Mißfallen ist immer mit starker Unlustbetonung verbunden, nicht nur im Wertgefühl, sondern auch durch zuständliche Reaktionsgefühle.

Vp. II, 7 Sek. 6: »Mißfällig. Die Figuren sogleich ziemlich stark mißfallen. Die Haltung der Figuren war unangenehm, sie schienen mir sehr ungraziös, selbst etwas deformiert zu sein ... Die männliche Figur rechts am wenigsten mißfallen, die Figur links auf dem Boden am meisten; die Figur hatte einen schmerzhaften Ausdruck gehabt, was mir ziemlich unangenehm war. Die Figur in der Mitte wurde immer mißfälliger, die ganze Haltung und Form unästhetisch, am Ende nicht nur ästhetisch mißfallen, sondern ein leises Gefühl des Ekels, Abscheu gehabt. Zuletzt das Bild als Ganzes betrachtet, bei der Landschaft habe ich eine Stimmung der öden, menschenlosen Wüste bekommen, dies war an sich nicht unangenehm, war noch der angenehmste Teil des Erlebens, doch nicht stark genug, das Mißfallen zu übertönen.« — Vp. III, 7 Sek. 23: »Schrecklich, fürchterlich, wie die drei Figuren in den Bogen eingestellt sind, höchst unerfreulich, geradezu häßlich, außerdem die Gewandung der mittleren Figur, wie sie sich bauscht, sehr unästhetisch ... Die Zusammengehörigkeit der Figuren, um den Raum zu füllen, sonst nicht innerlich aufeinander bezogen, diente auch dazu, mißfällig zu machen. (Fr.) Unlustbetont.« — Vp. V, 10 Sek. 12: »Meine Arme sind heruntergefallen, keinen Atem mehr gehabt. Dann dachte ich, daß ich dieses Bild leider schon gesehen, aber die Reproduktion ist noch schlechter als das Original. (Fr.) Ich kann nicht sagen, was mir mißfallen, alles war mißfällig, ich war atemlos, ich konnte nicht analysieren.«

(Schluß folgt.)



IX.

Hebbels Anschauungen über das Komische nach ihren historischen Grundlagen.

Von

Hans Heinrich.

Die Tatsache, daß Hebbels Theorie des Komischen, soweit man hier überhaupt von einer Theorie als solcher sprechen darf, noch keine einheitliche, alles zusammenfassende wissenschaftliche Bearbeitung gefunden hat, erklärt sich, wie so häufig auch bei anderen ungelösten Problemen, aus der Natur des zu untersuchenden Materials selber. Erstlich ist es wohl die im Gegensatze zu dem Reichtum seiner in Briefen, Tagebüchern und Aufsätzen[1]) niedergelegten Anschauungen über das Tragische stehende, verhältnismäßig sehr geringe Anzahl dieser Aussprüche, welche eine alles verarbeitende Einzeldarstellung der Reflexionen über dieses Problem vielleicht als wenig lohnend erscheinen ließ. Der Hauptgrund jedoch liegt wohl in dem Charakter dieser Äußerungen selber. Im Gegensatz zu seiner Ansicht vom Tragischen, welche deutlich den Stempel einer mit sorgfältiger Konsequenz durchdachten, in sich geschlossenen Systematik trägt, sind diese Bemerkungen aphoristisch, rätselhaft, fragmentarisch und in sich zuweilen widerspruchsvoll, gemäß der dem Dichter eignen Äußerungsweise, wie sein persönliches Zeugnis besagt[2]). Es sind mehr unsicher tastende, halb verunglückte, von mannigfaltiger wissenschaftlich-ästhetischer Lektüre beeinflußte, halb aus eignem das Gelesene weiter fortsetzenden Nachdenken gewachsene Versuche und Vorstudien zu einer Systembildung und nicht einzelne, abgerissene Bestandteile einer zwar dunkeln, aber doch in sich geschlossenen Theorie. Sie betonen gewisse Einzelheiten mit ostentativer Schärfe ohne jeglichen Hinblick

[1]) Benutzt habe ich die 24bändige Hebbelausgabe von Richard Maria Werner. Abkürzungen: W. = Hebbels gesammelte Werke in 12 Bänden; Tgb. = Hebbels gesamte Tagebücher in 4 Bänden; Br. = Hebbels gesammelte Briefe in 8 Bänden.

[2]) Br. V, S. 535: »Diese Beschäftigung, die mich fortwährend zwischen Produktion und Reflexion in der Mitte schweben ließ, hat eine Reihe ganz eigentümlicher Gedanken über das Verhältnis der Kunst zum Leben, des Ideals zur realen Welt in mir angeregt, die ich freilich nur höchst aphoristisch mitteilen kann.«

auf das Ganze, ja sie heben oft eine mehr nebensächlich erscheinende Seite des Komischen wie eine alle anderen Seiten ausschließende oder wenigstens ganz in den Hintergrund drängende Hauptbestimmung hervor, woraus eine reiche Quelle des Widerspruchs entsteht, wenn man alles im Zusammenhange zu betrachten versucht, und sie verraten dadurch unverkennbar ihre aphoristische, unsystematische, einer wissenschaftlichen Behandlung so stark widerstrebende Natur. Auch die Annahme, daß allen Reflexionen wenigstens ein Wille zum System zugrunde liege, ist wohl nicht einmal als sicher hinzustellen. Denn Hebbels Gewohnheit, durch analysierendes Nachdenken über die eignen Werke sich über das Wesen, den Wert und die Zwecke seines Schaffens und der Kunst überhaupt Klarheit zu verschaffen und sich damit Grenzen und Ziele der poetischen Tätigkeit zu setzen, konnte sich hierbei einfach deswegen nicht zeigen, weil seine Produktionen auf dem Gebiete der Komödie im Vergleiche mit der Anzahl seiner Tragödien zu gering waren, um ihm ein genügend weitschichtiges Material als sichere Grundlage zum Aufbau einer vollständigen Theorie zu gewähren. Der Mißerfolg seines »Diamant« wirkte ungünstig auf seine theoretischen Bestrebungen hinsichtlich einer systematischen Fassung des Problems des Komischen.

Seine Gedanken darüber sind noch fast ganz im Banne der zeitgenössischen Theorie befangen. Nur durch eine zusammenhängende Betrachtung der ästhetischen Strömungen seiner Zeit erhält man daher wohl die Möglichkeit, der Klärung von Hebbels Aussprüchen näher zu kommen. Es kann sich hierbei nur darum handeln, zu zeigen, wie sie, aus einer mannigfachen Lektüre hervorgewachsen, zum Teil durch eigne kombinierende Reflexion fortgebildet, ihren komplizierten, mosaikartigen Charakter gewonnen haben.

Auf eine Darlegung von Schillers Ansichten über das Komische, die für Hebbels Auffassung auch noch als wichtige Quelle in Betracht kommen, glauben wir verzichten zu können.

1. Die spekulative Theorie des Komischen.

Die bedeutungsvollsten historischen Entstehungsbedingungen für Hebbels Systemfragmente liegen in der romantischen Ästhetik eines Schelling, Solger und Hegel. Die ganze in diesem Kreise herrschende Forschungs- und Bestimmungsmethode, die die gesamten ästhetischen Spekulationen, ja das ästhetische Empfinden des 19. Jahrhunderts charakteristisch beherrschte, deren Zwang sich auch ein Hebbel nicht entziehen konnte, war wenig geeignet, dem heutigen, vorzugsweise auf

psychologische Analyse gerichteten Erklärungsbedürfnisse gerecht zu werden. Das innerhalb dieser philosophischen Richtung übliche, zu symmetrischer Architektonik neigende Begriffsspiel mit den einzelnen Beziehungsarten der Idee zur Erscheinungswelt und der Erscheinungswelt zur Idee beschäftigte sich mit dem Problem des Komischen nicht wie mit einem einzelnen, eigentümlichen, typischen, objektiv-künstlerisch oder subjektiv-psychologisch gegebenen Faktum, sondern suchte vielmehr, ohne besondere Rücksichtnahme auf den empirischen Eindruck der Komödie, ihm einen Platz in einem deduktiv aus einem metaphysischen Grundprinzip des Schönen gewonnenen Kunstsystem anzuweisen, das wieder einen besonderen Bestandteil des Weltsystems der romantischen Philosophie ausmacht. Diese Einschaltung des Komischen in das kompliziert aufgeführte Gebäude einer Kunstphilosophie findet sich vorzugsweise bei Schelling und Solger, weniger bei Hegel, der in den Grundlinien seiner Kunstauffassung zwar Schellings Lehre folgt, jedoch gerade bezüglich des Komischen dem Zwange einer symmetrischen Begriffskonstruktion sich erfolgreich entzieht.

Zwei Gedanken sind es, die, von Schelling[1]) ausgehend, Solgers und Hegels Auffassung vom Komischen die charakteristische Richtung geben. Die von Schelling ausgesprochene Ansicht will sagen, daß in der Komödie menschliche, eigenwillige und übermütige Freiheit mit der Maske des Gesetzlichen, allgemein Wertvollen, Ewigen auftrete und dann durch Ironie vom allwaltenden Schicksal in ihrer Bestandlosigkeit entlarvt wird. Solger benutzte für seine Zwecke das Moment, daß die komische Erscheinung trotz ihrer anscheinenden Nichtigkeit eine Perspektive auf das Ewige eröffne, Hegel bildete den Gedanken der Freiheit aus zu seiner komischen Theorie von der »Subjektivität als solcher«.

Solger hat seine ästhetischen Ansichten niedergelegt in den vier Dialogen, die den Titel führen »Erwin«, vier Gespräche über das Schöne und die Kunst (Berlin 1815), und in seinen »Vorlesungen über Ästhetik« (herausgegeben von K. W. Heyse, Leipzig 1829). Auch seine Beurteilung der Schlegelschen Vorlesungen über Kunst und Literatur ist zur Ergänzung und Bestätigung von Wichtigkeit (Nachgelassene Schriften II, S. 493—628). Wenn es auch durch die Überlieferung nicht vollständig gesichert ist, daß Hebbel die »Vorlesungen über Ästhetik« von Solger gelesen hat, so möchte ich sie dennoch hier hauptsächlich heranziehen, weil dort seine Anschauungen über das Komische mit mehr systematischer Präzision ausgesprochen sind, als es in den

[1]) Schelling hat seine Anschauungen über das Komische in seinen Vorlesungen über die »Philosophie der Kunst« niedergelegt, vgl. Sämtliche Werke (1802, 1803), Stuttgart und Augsburg 1859, Bd. V, S. 711—714.

oben erwähnten Dialogen wegen der Gesprächsform angehen konnte. Da Hebbel jedoch in einem Briefe an Friedrich Üchtritz ein Buch von Solger erwähnt, das er »gewiß schon zehnmal gelesen hätte«, und Solger sofort darauf den Lehrer seiner Jugend nennt (Br. V, S. 327), so liegt immerhin die Annahme nahe, daß ihm auch diese Vorlesungen nicht unbekannt gewesen sind.

Solger unterscheidet das Komische von dem bloß Lächerlichen, das in der von der Idee gänzlich verlassenen Erscheinungswelt sich vorfindet und nicht den gleichen Rang mit dem Komischen einnehmen darf (Vorl. 95). Das Komische hat in der poetischen Kunstwelt dieselbe Bedeutung wie das Tragische. Denn die Komödie hat es ebenso wie die Tragödie mit den ewigen Gesetzen, mit dem »Göttlichen«, mit der »Idee« zu tun nach der Terminologie Solgers (Vorl. S. 85; 105—106). Beide Kunstformen unterscheiden sich jedoch durch die Art, in der die Idee zu ihrer Offenbarung gelangt. In der Tragödie wird die dem Ideal widersprechende Erscheinung so vernichtet, daß dieses in seiner schöpferischen und zerstörenden ewigen Gewalt sich deutlich zeigt: »Das Irdische kann im Göttlichen ganz aufgehoben werden: darauf beruht das tragische Prinzip« (Vorl. S. 85). Die Wirkung geht hier von der Macht des Schicksals aus, in dessen Abgrund die Erscheinungen der Tragödie versinken. Die Komödie läßt in der nichtigen, gemeinen Erscheinung des Lebens die Idee hindurchblicken, da wo man sie ursprünglich gar nicht erwartet. Diese plötzliche wertvolle Entdeckung, daß die Idee auch in den alltäglichsten Dingen aus unserer Nähe, wie sie die Komik so häufig ausbeutet, vorhanden ist, gibt uns ein Gefühl der Beruhigung und der Heiterkeit (Vorl. S. 103—105). Wie ist nun das bei Solger immer ziemlich dunkel gelassene Verhältnis der Erscheinung zur Idee, wie es sich im Komischen ausspricht, genauer zu bestimmen? Eine einigermaßen präzise Festlegung dieses unsicheren Tatbestandes kann man in einer nur beiläufigen Bemerkung Solgers sehen: »Das Komische erscheint gewissermaßen immer als Parodie, weil die Erinnerung an die Idee stets gegenwärtig sein muß« (Vorl. S. 313). Eine Parodie ist eine solche Verzerrung des Richtigen, Normalen, Gesetzmäßigen, daß dieses in seiner reinen Gestalt um so deutlicher sich dem Bewußtsein einprägt. Gerade in einer Karikatur erkennt man oft augenfälliger die wesentlichen Züge des Objekts, als wenn dieses in seiner ursprünglichen natürlichen Form zur Betrachtung dargeboten wird. Mit dieser Interpretation scheint mir bereits eine konkretere Fassung von Solgers Ansicht über das Komische gewonnen zu sein. Außerdem wird diese Ausdeutung noch bestätigt durch einen schon mehr spezialisierten Fall des Komischen, den Solger ins Auge faßt: »Wer gewisse sittliche

Vorzüge äußerlich nachahmt, ohne daß das Innere dem äußeren Schein entspricht, der stellt etwas Komisches dar, worin wir aber die Idee nur in einer besonderen Form erblicken« (Vorl. S. 105). Hier sehen wir den Begriff der Parodie deutlich verifiziert; auf diese Weise erhält sich die Idee in der gemeinen Erscheinung und feiert dort ihre Offenbarung. Solger verrät hier unverkennbar den Einfluß Schellings. Damit ist aber nur das eine Glied des in Frage stehenden Verhältnisses, nämlich die besondere Form der Erscheinung, dem Wesen nach näher umgrenzt. Wie steht es nun mit dem anderen Element des Komischen, der Idee, durch die erst das Lächerliche zum Komischen geadelt wird? Das ewig Gesetzmäßige, dem Gattungsbilde aller Dinge Entsprechende ist es wohl, was durch die Idee repräsentiert werden soll. Weil sich die letztere fortdauernd in der Welt erhält und allen Trübungen zum Trotz immer wieder erfolgreich zum Durchbruche kommt, so muß sie mit dem obersten schaffenden göttlichen Prinzip in enger kausaler Verbindung stehen, mit dem Urgrund aller Dinge, mit dem Absoluten Schellings. Damit ist in Solgers Auffassung vom Komischen die für die ganze romantische Ästhetik so bedeutungsvolle und charakteristische Perspektive auf den geheimnisvollen metaphysischen Kern der Welt gegeben. Wenn auch Solger zuweilen den Begriff der Idee in speziellerem Sinne gebraucht, nämlich als normgebendes Urbild für eine einzelne besondere Klasse von Dingen, so spricht er dennoch von dem Göttlichen im allgemeinen, das die komische Erscheinung in sich aufweisen soll. Das Verhältnis ist am richtigsten wohl so aufzufassen, daß der von der Komödie geforderte Ausblick, von der einzelnen Erscheinung ausgehend, über das entsprechende Urbild hinweg sich in der intuitiven Anschauung des ewigen, unermüdlich schöpferischen Weltgeistes verlieren soll.

Hegel greift aus Schellings Theorie des Komischen das Motiv der Freiheit heraus und gründet darauf seine Doktrin von der »Subjektivität als solcher«. Er verzichtet aber ganz auf eine Anknüpfung dieses Problems an metaphysische Spekulationen, wie sie sich bei Schelling und besonders bei Solger findet. Er stellt vielmehr das Komische nur auf das Menschliche; und zwar ist bei ihm die Subjektivität als solche viel konkreter, psychologisch vertiefter gefaßt als Schellings vieldeutig abstrakter Begriff der Freiheit, die in der Komödie in der Maske der Notwendigkeit auftreten soll.

Auch Hegel sondert wie Solger das Komische von dem Lächerlichen, das durch jeden Kontrast des Ungewohnten zum Gewohnten, durch den Gegensatz der Erscheinung eines Dinges zu seinem Gattungsbilde erreicht werden kann (Ästhetik Bd. III, S. 533). Als Voraussetzung für die Entstehung des Komischen stellt Hegel die Bestim-

mung auf, daß »alles, was sich vernichtet, ein an sich Nichtiges, eine falsche und widersprechende Erscheinung, eine Grille, z. B. ein Eigensinn, eine besondere Kaprice gegen eine mächtige Leidenschaft, oder auch ein vermeintlich haltbarer Grundsatz und feste Maxime sei« (Ästh. I, S. 88). Damit ist die Grenze der Komödie nach der Tragödie hin gegeben. Diese Kunstform hat nämlich die Aufgabe, zu zeigen, wie sich die in ihrer metaphysischen Einheit ruhende sittliche Substanz in das vereinzelte, sittlich einseitige Streben menschlicher Individuen zerspaltet, die, jedes von dem Gefühl des unbedingt allein gültigen Rechts ihrer Absichten beseelt, gegeneinander so lange kämpfen, bis sich durch den Untergang des tragischen Helden die in ihrer Ruhe gestörte sittliche Substanz in ihrer früheren Einheit immer wieder behauptet (Ästh. III, S. 533). Die Zwecke aber, die die komische Person durchzusetzen sucht, haben mit der sittlichen Substanz gar nichts zu tun. Es sind für die Allgemeinheit vollständig wertlose Ziele, die in der Eigenart des rein Subjektiven liegen. Die Selbstgewißheit, das Selbstvertrauen, das Wertbewußtsein aber, mit dem sich der Versuch der Realisation dieser Zwecke vollzieht, macht das strebende Individuum erst zu einer komischen Person. In dieser unerschütterlichen Überzeugung von der eignen Bedeutung klingt, wenn auch ganz psychologisch gewandt, der Schellingsche Begriff von der Miene der Notwendigkeit nach, mit der die Freiheit in der Komödie zu erscheinen hat. Um die in den abstrakten Worten der philosophischen Schulsprache eingehüllte konkrete Auffassung recht deutlich herauszuheben, könnte man sagen, daß das Komische in der blind verliebten Kultur liege, die, wenn auch unbewußt, mit der eignen Individualität getrieben wird. So erklärt sich denn auch das unzerstörbare Siegesbewußtsein, das überlegene Lächeln des Besserwissens, mit dem sich die komische Person über ihre Niederlage jedesmal elastisch zu erheben pflegt, die ihr durch einen Zusammenstoß mit der Wirklichkeit regelmäßig zuteil wird (Ästh. III, S. 533; 535; 557; 579). Hier zeigt sich der Begriff der romantischen Ironie, wenn auch stark modifiziert, als ein wichtiger Charakterzug des Narren, der sich unter allen Umständen im geheimen immer für den Allerklügsten und Bedeutendsten hält, wenn er auch noch so oft mit seinen tollen Verkehrtheiten vor der Welt Fiasko macht. So ist es möglich, daß Vernichtung und Sieg gleichwertig ungestört nebeneinander bestehen können. —

Hebbels Aussprüche sollen nun tunlichst nach der Ordnung der sukzessiv empfangenen Einwirkungen behandelt werden, die sie erfahren haben. Die wichtigen Anregungen, welche die Resultate früherer Einwirkungen später durchkreuzten und modifizierten, sind unabhängig von der Untersuchung eines einzelnen, besonderen [illegible]erhält-

nisses für sich dargestellt. So sind Hebbels Anschauungen über das Komische nacheinander in ihrer Beziehung zu Schiller, Solger und Hegel behandelt.

2. Hebbel und Schiller.

Hebbels Anschauung vom Komischen in seinem Verhältnis zur Natur ist anfangs ganz durch die von Schiller gegebene Bestimmung beeinflußt, sucht sich aber allmählich der Autorität dieser Theorie unter der Einwirkung von Solger zu entziehen, ohne sich jedoch von der Ansicht, daß das Komische in irgend einem, wenn auch nur scheinbaren Kontrast zur Natur stehe, so recht loslösen zu können, bis er auf dem Standpunkte anlangt, daß die Komödie einen Ausblick auf ein von ihm als »Mysterium« betrachtetes Naturgesetz solcher abnormen Bildungen darbiete, welche den Charakter des Komischen für sich in Anspruch nehmen können. So schreibt Hebbel im Jahre 1835 folgenden Aphorismus von lapidarer Einseitigkeit nieder: »Das Komische ist die beständige Negation der Natur« (Tgb. I, S. 22). Drei Jahre später warnt er noch in gleichem Sinne: »Man nehme das Komische, woher man wolle, nur nicht aus der Natur und ihren großen Verhältnissen. Müßte man an der Würde und Wahrheit des Weltfundaments zweifeln, so müßte man untergehn. Dies Komische höbe sich mithin selbst auf« (Tgb. I, S. 256). Schiller gibt in seinem Aufsatze »Über naive und sentimentalische Dichtung« in dem Abschnitte »Satirische Dichtung« seine Grundbestimmung des Komischen an, wonach der satirische [1]) Dichter immer eine Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideal, was beides in der Wirkung auf das Gemüt auf eins herauskomme, zu seinem Gegenstande zu machen hat [2]). Die sogenannten »großen Verhältnisse«, denen man nach Hebbel das Komische nicht entnehmen soll, entsprechen wohl ungefähr dem Schillerschen Begriff des Ideals in dieser Verbindung. Aber noch aus demselben Jahre, wie der zuerst zitierte Ausspruch, ist eine zweite Tagebuchbemerkung datiert, welche schon eine Erweiterung der Schillerschen Ansicht aufweist: »Jede Verzerrung der Natur hat, weil sie von Gesetzen, die ewig und notwendig sind, abweicht, ohne als ein eigentümlich konstruiertes Ganze in der Unendlichkeit dazustehn, den Anstrich des Ungereimten, mithin Lächerlichen, wogegen

[1]) Schiller betrachtet die Komödie als eine bestimmte Art der Satire, nämlich als »scherzhafte Satire«.

[2]) Schillers sämtl. Werke, herausg. von Karl Goedecke, Stuttgart 1871, Teil 10, S. 457.

nur diejenige Verzerrung komisch ist, deren Abweichungen Konsistenz in sich haben, die also zeigt, daß sie in sich begründet ist. Nur das Komische darf des Dichters Vorwurf sein, denn er darf sich nie an die abgesonderte Erscheinung halten, wenn er nicht deren Zusammenhang mit dem Allgemeinen nachweisen kann, wenn sie nicht ein Fenster zur Brust der Natur für ihn ist« (Tgb. I, S. 25). Noch unter dem Einfluß von Schiller stehend sucht Hebbel die Abweichung des Komischen »von Gesetzen, die ewig und notwendig sind«, näher zu bestimmen, indem er eine Trennung »des Ungereimten, mithin Lächerlichen« und des Komischen vornimmt. Die Ansicht von der notwendigen innerlichen Begründung der komischen Erscheinung, die hier den Charakter des Gesetzlichen offenbar haben soll, welche gerade durch ihre »Konsistenz« für den Dichter »ein Fenster zur Brust der Natur« zu sein hat, diese zweifellos metaphysische Tendenz in der ästhetischen Reflexion weist bereits deutlich hin auf eine Berührung mit dem Geist der absoluten Philosophie und ihrer Kunstanschauung. Hebbel übt sogar schon im Jahre 1835 eine Kritik an der angeführten Bestimmung Schillers, indem er den Widerspruch der komischen Erscheinung mit der Natur als einen bloß scheinbaren hinstellt, ohne sich von seiner Anschauung über das gegensätzliche Verhältnis des komischen Gegenstandes zur Natur hier noch so recht frei machen zu können: »Nicht, was wesentlich der menschlichen Natur entspricht, sondern was ihr scheinbar widerspricht, gehört ins Lustspiel« (Tgb. I, S. 25). Im Jahre 1838 spricht er es direkt aus, daß das Komische tatsächlich aus der Natur stammt, wenn auch der Eindruck das Gegenteil vermuten läßt: »Das echt Komische ist wahr, d. h. auf die Natur gegründet, und doch kann man sich in der Natur keine Gesetze, keine Bedingungen denken, die es hervorrufen und es möglich machen. Hierin liegt das Pikante des Eindrucks, den es macht« (Tgb. I, S. 252). Hebbel ist möglicherweise durch eine Bemerkung Solgers in der Entwicklung dieser Ansicht geleitet worden, wonach im Komischen geradezu die »wesentlichen Züge unserer Natur« liegen (Nachgel. Schr. II, S. 573).

Daß Hebbel sich mit Solger schon im Jahre 1838 beschäftigt hat, beweisen nicht nur zwei direkte Angaben [1]), sondern auch eine Tagebuchstelle, welche eine Interpretation des von Solger im besonderen Sinne gebrauchten Begriffes der Ironie bietet [2]). Für die Vorstellung von der wenn auch undurchsichtigen gesetzlichen Bestimmtheit aller

[1]) Tgb. I, S. 214 (1838): »Freitag den 16. Febr. erhielt ich von der Bibliothek Flögel, und Mittwoch den 14. März Solger«. Tgb. I, S. 215: »den 2. März erhielt ich Solger, Teil II.«

[2]) Tgb. I, S. 216.

komischen Bildungen ist höchst wahrscheinlich Solgers Grundlehre vom Komischen maßgebend gewesen, wonach die »allgemeine Natur der Wirklichkeit« dadurch komisch wird, »daß wir sie gleichwohl als Ausdruck der Idee erkennen« (Vorl. über Ästh. S. 317). Solger unterscheidet »das Schlechte« an sich und »das Schlechte als Modifikation der Idee«, worin eben das Komische liegen soll (Vorl. über Ästh. S. 313). Später (im Jahre 1847) läßt Hebbel auch den scheinbaren Gegensatz des Komischen zur Natur gänzlich fallen, wenn er die natürliche Grundlage des Witzes betont: »Nur derjenige Witz ist gut, der den Witz der Natur aufdeckt« (Tgb. III, S. 343). Und noch entschiedener spricht sich der Dichter nach dieser Richtung hin aus, wenn er behauptet: »Der Mensch kann nichts zeichnen, nicht die ärgste Fratze: sie ist aus der Natur genommen« (Tgb. IV, S. 232). In dem Aufsatze über das »Urbild des Tartuffe« weist Hebbel die Mitwirkung des nur reflektierenden Witzes in der Komödie streng zurück: »Genau besehen reduziert sich auch hier der Unterschied darauf, daß nur die einen wahrhaft darstellen, die anderen aber statt dessen Reflexionen unterschieben, daß die einen mit schöpferischer Kraft die komischen Urbildungen der Natur heraufbeschwören, und die anderen mit der Vitriolsäure des Witzes die geschminkten Zerrbilder der Gesellschaft bespritzen, daß die einen ursprüngliches Leben bieten, die anderen dialogisierte Satire« (W. XI, S. 274). Eine weitere Konsequenz aus diesem ästhetischen Grundsatze zieht eine Tagebuchstelle Hebbels, der hier eine negative Bestimmung der Komödie bietet: »Der anspielende Witz verträgt sich ebensowenig mit der höchsten komischen Darstellung der dramatischen Gestaltung, als die Sentenz mit der ernsten, denn jener ist so gut eine Form der Reflexion wie diese« (Tgb. II, S. 252). Weil das Komische nach dem obigen Ausspruch von Gesetzen, die ewig und notwendig sind, abweicht, und die ärgste Fratze dennoch immer aus der Natur genommen sein soll, so verlangt Hebbel, daß »das Komische, seiner anscheinenden Abnormität ungeachtet, als ein Mysterium der Natur behandelt werden will« (W. X, S. 383).

Der zweite, den Anschauungen Schillers entlehnte Gedanke ist die Forderung der höchsten Formvollendung der Komödie, resultierend aus der Nichtigkeit des von ihr behandelten Stoffes. Sie ist sodann die höchste Spitze der Kunst überhaupt, weil sie zu ihrer Vollkommenheit die höchste seelische Reife und Abgeklärtheit zur Voraussetzung hat. Hebbel sagt nämlich in seinem Aufsatze über die Genrebilder von Ernst, »daß das Komische, eben weil es stofflich nichts ist, die größte Vollendung der Form verlangt« (W. X, S. 383). Schiller äußert in dem schon oben zitierten Abschnitte die Ansicht, daß in der Tragödie schon durch den Gegenstand sehr viel geschehe, während in

der Komödie durch den Gegenstand nichts geschehe, sondern alles durch den Dichter. Da nun bei Geschmacksurteilen der Stoff nie in Betracht komme, so müsse natürlicherweise der ästhetische Wert dieser beiden Kunstgattungen in umgekehrtem Verhältnis zu ihrer materiellen Wichtigkeit stehen (a. a. O. S. 460). Daß Hebbel ferner in seiner Auffassung von der alle anderen Kunstgattungen überragenden Stellung der Komödie auf dem Standpunkte Schillers steht, gibt der Dichter selbst an in seinem Aufsatze über Kleists »Zerbrochenen Krug«, wo er sich folgendermaßen ausspricht: »Schiller erklärte die Komödie einmal für die höchste Gattung der Poesie, und nicht bloß der dramatischen, sondern der Poesie überhaupt. Er macht ein anderes Mal aber auch das Distichon:

,Fratzen hätten wir wohl, wir hätten auch Toren die Menge,
Leider helfen sie uns nur zur Komödie nicht.'

Es fiel dem großen Tragöden nicht ein, sich den wohl verdienten Kranz abzunehmen und ihn einem prosaischen Charakter- und Sittenmaler, oder gar einem ordinären Possenreißer und Spaßmacher aufzusetzen, ja er hätte sich selbst einem Molière und Holberg gegenüber dazu nicht bewogen gefühlt. Aber der edle Kunstrichter hielt es für seine Schuldigkeit, auf die seine eigenen Leistungen und seinen eigenen Kreis noch überragende letzte Spitze der Kunst in erhabener Selbstverleugnung hinzudeuten. Es leuchtet wohl von selbst ein, daß die Spitze aus dem Gesamtgebäude hervorwachsen, und daß die Komödie, die als solche gelten will, alle Elemente der Welt, wie die wahre Tragödie, der sie sich doch zunächst gleichzustellen hat, umfassen, dann aber, da sie ja dieselbe übertreffen soll, noch etwas hinzutun muß. Worin besteht nun dies Etwas? In dem freieren Überblick und der aus diesem entspringenden größeren Gleichgültigkeit gegen die Einzelerscheinungen, die der Tragöde weinend zerbrechen sieht, der Komöde lachend selbst zerbricht« (W. XI, S. 353).

Die Freiheit des Gemüts ist es, wodurch nach Schiller sich der Schöpfer der Komödie über den Tragöden erheben muß. Der komische Dichter unterscheidet sich von dem tragischen dadurch, daß er schon auf einer hohen seelischen Entwicklungsstufe steht, die der andere erst mit Anstrengung erklimmen muß. Im Ringen mit seinem Stoffe befindet sich der tragische Dichter in einem ständigen Läuterungsprozeß, der ihn zu einer erhabenen Seele adelt. Ihr Wesen liegt in dem ewigen, mühevoll geführten Kampf um die Freiheit des Gemüts. Der Gegenstand, dessen künstlerische Gestaltung ihn beschäftigt, mit dessen Formung er einen innerlichen Sieg über sich, über seine Sinnennatur erzwingen will, hebt ihn allmählich zur Höhe. Der komische Dichter dagegen hat dieses Ideal der Gemütsfreiheit schon erreicht, er schaut

in sich vollkommen gefestigt von seiner Höhe herab. Schiller bezeichnet diesen Charaktertypus mit dem Begriff der »schönen Seele«. Darum ist der komische Dichter imstande, ein an sich ganz nichtiges Objekt zu sich emporzuheben und dadurch zu adeln, während der tragische Dichter durch das an sich schon wertvolle Objekt getragen wird (a. a. O. S. 460; 461).

Durch diese von Schiller inspirierte Auffassung Hebbels von der hohen Rangstufe der Komödie erklärt sich auch die große Wertschätzung des Aristophanes und ihre Begründung: »Nach meiner Ansicht kommt eine solche Vollendung der Form selbst bei den Griechen nicht zum zweiten Male vor; bei den Neueren nun ja ohnehin nicht. Es ist strengste Geschlossenheit und freiestes Darüberstehen zu gleicher Zeit« (Tgb. II, S. 217). Mit der Anschauung von der höchsten Formvollendung der Komödie verbindet sich bei Hebbel zugleich der Gedanke von dem Reichtum ihres Stoffkreises, was im folgenden Epigramm ausgesprochen ist:

»Was die Komödie sei, die höchste und reinste der Formen,
Jede geringere wird ihr ja aufs neue zum Stoff.«
(W. VI, S. 358.)

Nach diesem Distichon macht jedoch nicht die Fülle der einer dichterischen Behandlung fähigen Gegenstände den Reichtum der Komödie aus, sondern die Formen der poetischen Kunstgattungen selbst, in denen sie bearbeitet werden. Diese Anschauung von dem Reichtum der Komödienform erhält eine klare Bestätigung, wenn Hebbel eine Komödie in Erwägung zieht, die sich »als Parodie an eine geschlossene Tragödie« anlehnt (Tgb. III, S. 226). Wenn man seine von Schiller eingegebene Theorie von »dem freien Überblick und der aus diesem entspringenden größeren Gleichgültigkeit gegen die Einzelerscheinungen« in Betracht zieht, so wird die Annahme nahe gelegt, daß er wohl auch hier im Sinne von Schillers Ansicht urteilt, wonach nur das »Forum« (a. a. O. S. 461), vor das er gebracht wird, den an sich indifferenten Stoff zu einem tragischen oder komischen stempele und wonach ferner die ideale Komödie alle Tragödie überflüssig und unmöglich machen würde (S. 462); denn es ist ja nach Schiller ihre Voraussetzung bezüglich des Dichters und das Ziel ihrer Wirkung, »immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden und mehr über Ungereimtheit zu lachen, als über Bosheit zu zürnen und zu weinen« (S. 462)[1]. Es ist aber

[1]) Das Problem der Indifferenz des poetischen Stoffes, das Hebbel wohl beschäftigt hat, kann erst, weil Hebbel hier im Banne Solgers steht, später bei Behandlung seines Einflusses auf den Dichter zur Sprache kommen.



festzuhalten, daß Hebbel nicht wie Schiller aus ethischen Gründen diesen Gedanken verfolgte, sondern vielmehr aus intellektuell-künstlerischen. Damit wendete er sich unverkennbar zu der romantischen Theorie der Komödie mit ihrer Illusionsbrechung. Sie erhebt sich nach Hebbel nicht nur über alle anderen Kunstformen, sondern tritt sogar der eigenen mit zerstörender Ironie entgegen. Denn er nennt einmal die besondere Art der aristophanischen Komödie »die höchste Form der Kunst«, weil der Dichter nicht nur mit dem Stoff, sondern auch mit der Kunstform selbst sein tolles Spiel treibt, indem er sie nach Laune zerbricht: »Die Philologen wundern sich, daß er (d. h. Aristophanes) den sogenannten Plan so oft fallen läßt. Die Narren: Eben darum nannte ihn Plato den Liebling der Grazien, und er ist nicht nur ihr Liebling, er ist ihr Mann, er hat ihnen zu gebieten. Wahrlich, die wahnsinnige Trunkenheit, womit er den Schlauch, worin er eben seinen Wein gefaßt hat, zerreißt und ihn gen Himmel den Olympiern in die Augen spritzt, ist die höchste Höhe der Kunst; er verbrennt Opfer und Altar zugleich« (Tgb. II, S. 217; vgl. noch Tgb. III, S. 54; 220). Die Lobpreisung der aristophanischen Komödie ist ganz vom Geiste der romantischen Ironie, vom Geiste Friedrich Schlegels getragen, der davon spricht, wie das Problem eines »rein komischen Kunstwerks zu lösen sei« [1]. »Ich zweifle, daß sich ein vollkommnes dramatisches Kunstwerk findet, in welchem die Einheit des Ganzen poetisch und zwar nicht tragisch, sondern rein komisch wäre. Diese Aufgabe kann nur dadurch gelöst werden, daß der Knoten zerhauen wird, indem die Poesie des Witzes in der Fülle ihrer Begeisterung alle Schranken durchbricht, wie in den dichterischen Dionysosspielen des Aristophanes, und den Zusammenhang der kühnsten Phantasie selbst an die Stelle der Einheit des gewöhnlichen Zusammenhanges setzt« [2]. Obgleich Hebbel an Schiller anknüpfend die Komödie als die höchste, sogar noch die Tragödie durch den »freieren Überblick und die aus diesem entspringende größere Gleichgültigkeit gegen die Einzelerscheinungen« übertreffende Kunstform bezeichnet hat, scheint er in dem im gleichen Jahre geschriebenen Aufsatz über Gutzkows Tartuffe bezüglich seiner Anforderung an den Komödiendichter weniger streng zu denken. Jeder auch nur mäßig hohe Grad des Überblicks über das Universum ist bei der Komödie anzuerkennen, während die Tragödie in dieser Hinsicht nur den höchsten und freisten Standpunkt allein vom Dichter zu beanspruchen hat (vgl. W. XI, S. 274). Jeden-

[1] Vgl. Oskar F. Walzel, Deutsche Romantik (in der Sammlung »Aus Natur und Geisteswelt« als 232. Bändchen erschienen, Leipzig 1908) S. 127–130.

[2] Friedrich Schlegel, Sämtliche Werke, Wien 1822, Bd. III, Teil II, S. 25–45. »Vom künstlerischen Werte der alten griechischen Komödie.« Vgl. S. 43.

falls betont Hebbel, daß es »immer und ewig dieselbe Kraft ist, die den Prinzen von Homburg und den Dorfrichter Adam in die Erscheinung ruft« (Br. I, S. 215). Darum ist er auch der Meinung, daß Lustspiele, welche von großen Tragöden stammen, den komischen Dichtungen kleinerer Talente überlegen sein würden, weil die ersteren einen tiefen Einblick in alle Verhältnisse der Welt besäßen, während die letzteren notwendigerweise nur auf einige wenige beschränkt sein müssen (W. XI, S. 273). Hebbel, der offenbar, vielleicht ohne es zu wissen, *pro domo*[1]) plädiert, besonders da er vorher seinen Prolog zum Diamanten erwähnt, scheint hier der hohen Ansicht Schillers vom Werte und von der Würde der Komödie wieder näher zu stehen, und er berührt hier einen Gegensatz der künstlerischen Begabung, dem Schiller durch die Gegenüberstellung der »niedlichen Geister« und der »wahrhaft schönen Seele« Ausdruck[2]) gab, wenn auch bei ihm dieses Kontrastverhältnis mehr ins Ethische gewendet ist, bei Hebbel mehr in das Intellektuell-künstlerische und bei dem letzteren in spezielleren Sinne auf die beiden konkurrierenden Kunstgattungen gemünzt ist, als bei Schiller.

3. Hebbel und Solger.

Nachdem bisher die Einwirkung der Solgerschen Theorie des Komischen nur insoweit, als die Beschäftigung mit ihr eine Abweichung Hebbels von Schillers Anschauungen über die Komödie zur Folge hatte, allein berücksichtigt ist, mögen nunmehr diejenigen Aussprüche ins Auge gefaßt werden, nach denen Hebbel in seiner Auffassung des Komischen ganz positiv auf dem Standpunkte dieses Ästhetikers steht.

In dem Prologe zum »Diamant« gibt es einige von dem dort auftretenden Dichter gesprochene Verse, die in dem ihnen eigenen mystisch-prophetischen Tone auf die besonders im »Erwin« so stark zutage tretende Eigenart Solgers hindeuten, dessen theosophisch gefärbte Theorie für Hebbels dunkle metaphysische Begründung der Komödie von hervorragender Bedeutung geworden ist. Es ist die Lehre von der Idee, die sich zwar in den Widersprüchen der Erscheinungswelt aufgelöst hat, sich aber dennoch durch die Vernichtung ihres Zerrbildes in ihrer Wesenheit offenbaren soll:

---

[1]) »Zwar beruht Platos Ausspruch, daß es die Sache eines und desselben Mannes sei, Tragödien und Komödien zu erzeugen, auf der tiefsten Erkenntnis der Kunst, und darum hat alles, was ich vor Jahren, an dieses alte Wort anknüpfend, in dem Prolog zu meinem Diamant über die Komödiendichtung sagte, seinen guten Grund, wenn es auch nur auf die höchste Gattung Anwendung findet.« (W. XI, S. 273.)

[2]) a. a. O. 462.

»O Fülle drolliger Gestalten,
Wie glühe ich, dich festzuhalten!
O Hintergrund, dem sie entspringen,
Wird mir dein Abriß nicht mißlingen?« (W. I, S. 307.)

»Ich soll die höchste Harmonie
In den verzerrtesten Gestalten,
Die Gottesschrift im Wurm entfalten.« (W. I, S. 308.)

Von der Verachtung gegen den anspielenden Witz ausgehend, fordert dann Hebbel von der Komödie eine weitgehende kosmische Perspektive, die den Weltgeist enthüllt:

»Ich will ihn nicht, den Bastardwitz,
Der wie ein nachgemachter Blitz
Aus Glas und Leder kläglich springt,
Ich will, was aus der Tiefe dringt,
Ich will kein illustriertes Wort,
Das heute glänzt und morgen dorrt,
Will Menschen, die wie Fackeln brennen
Und, ohne daß sie's selbst erkennen,
Wie ein erleuchtet Alphabet
Dem sind, der die Natur versteht,
Und dämmernd über den Gestalten
Will ich ein wunderbares Walten,
Drin, wenn auch ganz von fern, der Geist,
Der alle Welten lenkt, sich weist.« (W. I, S. 313.)

In demselben Sinne äußert sich Hebbel über die Forderung eines Ausblicks auf das Weltgesetz in seinem Aufsatze über Kleists »Zerbrochenen Krug«. Er verlangt nämlich von einem großen komischen Dichter, »die Dinge, die die Natur allerhöchst unmittelbar auf den Kopf gestellt und ihnen die entsprechende Organisation gegeben hat, aus dem krausen Weltlauf herauszufinden und sie trotz ihrer Abnormität auf das allgemeine Gesetz zurückzuführen«. Eine »vollendete Komödie« erfordere »die Weiterleitung der Spiegelung bis in die höhere und die höchste Sphäre hinauf« (W. XI, S. 350). Eine Konsequenz aus der Anknüpfung an das Metaphysische ist auch der Notwendigkeitscharakter des Komischen. Denn »der Zufall ist, so willkürlich er zu spielen scheint, doch nur das bunte Anagramm einer versteckten Notwendigkeit« (W. XI, S. 351). Die eng mit der metaphysischen Fundierung der Komödie in Verbindung stehende Ansicht von der Natürlichkeit der komischen Erscheinung hat den Einfluß Solgers zur Voraussetzung, wie vorher nachgewiesen. Er wirkte gegenüber der Autorität Schillers antagonistisch auf den jungen Hebbel. Das Komische darf nicht eine »beständige Negation der Natur« [1]) sein, sondern muß auf der Natur beruhen [2]), wenn es einen Hinweis auf ein höheres

[1]) Tgb. I, S. 22; Tgb. II, S. 256.
[2]) Tgb. I, S. 25; Tgb. I, S. 252; Tgb. III, S. 343; Tgb. IV, S. 232.

Walten enthalten soll. Die »komischen Urbildungen der Natur«, »die Dinge, die die Natur allerhöchst unmittelbar auf den Kopf gestellt hat«, gilt es, auf das allgemeine Gesetz zurückzuführen. Die große Perspektive, die die Komödie bieten soll, ist tief verwandt mit der von der Tragödie gegebenen, nur daß die Belehrung der letzteren einen im Grunde ethischen Einschlag besitzt. So steht Hebbel besonders in seinem Prologe zum »Diamant« auf dem Boden der Ästhetik der Romantiker, die in der Poesie das Unendliche im Endlichen suchten.

Eine Anführung von besonderen Stellen aus den Schriften von Solger ist hier wohl nach der Darlegung seiner Theorie erläßlich. Es ist nur noch zu betonen, daß Hebbel den übernommenen Ideebegriff ganz im metaphysischen Sinne als göttliches, die ganze Welt tragendes Prinzip verwendet, während er bei Solger auch häufig im spezielleren Sinne als Urbild des Normalen, Gattungsgemäßen gebraucht wird und das Komische daher nach einer Äußerung »gewissermaßen immer als Parodie« erscheint (vgl. Vorl. über Ästh. S. 313).

Schon Waetzoldt hat darauf hingewiesen, daß Hebbels Auffassung von der Verwandtschaft der Tragödie und der Komödie mit Solgers Ansicht darüber große Ähnlichkeit habe [1]). Auch Schiller hat auf das »Forum« hingewiesen, das einen an sich gleichgültigen Stoff zu einem tragischen oder komischen stempeln könne (a. a. O. S. 461). Hebbel gesteht zu: »Komödie und Tragödie sind ja doch im Grunde nur zwei verschiedene Formen für die gleiche Idee« (Tgb. II, S. 123). Ein andermal spricht er selbstbewußt: »In meiner Hand liegt der Stoff zu einer Komödie wie zu einer Tragödie: ich kann Ohrfeigen damit erteilen, ich kann damit morden« (Tgb. III, S. 55). Am ausführlichsten äußert sich Hebbel über das gegenseitige Verhältnis der beiden Kunstformen in seinem Aufsatz über Prutz' Holberg: er bezeichnet hier Tragödie und Komödie als »zwei Formen für ein und dasselbe Verhältnis, das sie an den entgegengesetzten Enden packen. Dies wird immer repräsentiert durch den Menschen in seinem Konflikt mit den ewigen Mächten, mag man diese nun fassen wie man will, der dem Drama in beiden Gestalten die Aufgabe stellt«. »Der ganze Unterschied liegt in der Art der Lösung« (W. XII, S. 110). Waetzoldt urteilt über das Quellenverhältnis Solgers zu Hebbel treffend folgendermaßen: »Den ersten der beiden Gedanken, den platonischen, daß es eines und desselben Mannes Sache sei, Komödien und Tragödien zu dichten, hat Hebbel wiederholt betont, auch Platon als seinen Urheber genannt. Vielleicht begegnete er ihm zuerst bei Solger, der seinerseits Komödie und Tragödie

[1]) Wilhelm Waetzoldt, Hebbel und die Philosophie seiner Zeit (Berliner Dissertation), Gräfenhainichen 1903, S. 31.



dadurch auf eine gemeinsame Wurzel zurückführt, daß er beide betrachtet als Darstellungen des Widerspruchs zwischen der Idee und ihrer Erscheinung, der notwendigen Gesetze mit dem individuellen Leben, der nie zu vereinenden Spaltung zwischen dem Ewigen und dem Zeitlichen« (a. a. O. S. 31). Waetzoldt, der mehrere Belege von Solger bringt, führt als Hauptstelle folgende Worte aus dem »Erwin« an: »Wie sind wir denn auch imstande, dieses innere Wesen wahrzunehmen im wirklichen Leben, ohne daß uns der ewige Widerspruch zwischen dem Göttlichen darin und der zeitlichen Erscheinung eben dieses Göttlichen, nicht des bloß Nichtigen, entgegenträte? Und dieser Widerspruch, der uns zerreißt, wo findet er seine Harmonie, als auf dem Standpunkte der Idee, wo er die Bedingung des Lebens und zugleich die Aufnahme desselben in das Ewige selber ist? Aus dieser einen Wurzel des wesentlichen Lebens gehen zugleich die beiden dramatischen Künste, die tragische und die komische, nach entgegengesetzten Seiten hervor, und weit gefehlt, daß die eine individualisieren, die andere das gerade Gegenteil des Ideals mit offenbar widersinnigem Bestreben aufstellen sollte, sind beide bestimmt, den wahren Gehalt des Lebens auszudrücken« (Erwin II, S. 95). Es ist charakteristisch, daß Hebbel als Dichter den Gegensatz, um dessen Darstellung es sich in beiden dramatischen Künsten handelt, weit konkreter, psychologischer faßt als Solger, in ähnlichem Sinne, wie Ibsen im Vorwort zur zweiten Ausgabe des Katilina: »Der Widerspruch zwischen Kraft und Streben, zwischen Wille und Möglichkeit, die Tragödie und zugleich die Komödie der Menschheit und des Individuums« [1]). Ob sich zwischen den »entgegengesetzten Enden«, an denen Tragödie wie Komödie denselben dichterischen Vorwurf nach Hebbel fassen sollen, und den »entgegengesetzten Richtungen«, in denen sich nach Solger in den beiden dramatischen Gattungen die Idee offenbaren soll, eine erfolgreiche Analogie durchführen lassen kann, ist unsicher. Für die Tragödie wäre es wohl möglich, für die Komödie weniger, weil die komische Erscheinung bei Hebbel nicht ausgesprochenermaßen wie bei Solger als Parodie des Wahrhaften, der Idee erscheint.

Ein weiterer von Hebbel aus Solgers Ästhetik übernommener, wenn auch nur flüchtig im Vorübergehen gestreifter Gedanke ist die Vorstellung, daß auch die Komödie eine »tragische Seite« hätte. Er schreibt in einem Briefe an Charlotte Rousseau: »Denn auch die Komödie hat eine tragische Seite, die für den, der sie inmitten der bunten Fratzen und Arabesken, die sie verschleiern, entdeckt, fast noch furchtbarer ist

[1]) Henrik Ibsen, Sämtl. Werke, Volksausgabe in 5 Bänden, herausgeg. von Julius Elias und Paul Schlenther, Berlin 1908, S. 124.



als die Tragödie selbst« (Br. II, S. 273). Und in dem Briefe an Saint René Taillandier behauptet er: »Die Komödie ist vielleicht noch herber im Kern als die Tragödie« (Br. VIII, S. 47). Es gibt in Solgers Beurteilung der Schlegelschen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur zwei Stellen, die zur Entstehung dieser merkwürdigen Ansicht beigetragen haben mögen: »und das Komische führt eben in der Ironie seinerseits wieder seinen Ernst, ja sein Herbes mit sich. Und das wahrlich nicht bloß bei den Neueren, wie etwa bei Shakespeare. Rec. wüßte nicht, was tiefer erschüttern könnte, als die großen Bilder des demagogischen Wahnsinns, in welchem der herrlichste Staat des Altertums sich selbst verzehrte, beim Aristophanes« (Nachgel. Schr. II, S. 516). Ein andermal wird direkt auf die erschütternde Wirkung der aristophanischen Komödie im Gegensatze zu den Neueren hingewiesen: »Diese letzte (gemeint ist die aristophanische Komödie) setzt uns ohne alle Vorbereitung oder weitere Beziehung mitten hinein in eine Welt der Verworrenheit und Widersprüche und muß so verfahren, weil sie die Wirklichkeit als das Nichtige und Verkehrte im ganzen und großen auffassen muß, und so betrachtet, hat ihr Anblick immer etwas Erschütterndes« (Nachgel. Schr. II, S. 570/71). Diese mysteriös klingende Anschauung Hebbels von der »tragischen Seite« der Komödie, »die fast noch furchtbarer ist, als die Tragödie selbst«, ist erst unter der Voraussetzung des Solgerschen Ironiebegriffs näher verständlich. Solger betont ja, daß das Komische »eben in der Ironie wieder seinerseits seinen Ernst, ja sein Herbes« (Nachgel. Schr. II, S. 516) mit sich führt. Die durch den Begriff der Ironie bezeichnete Stimmung des Künstlers definiert Solger folgendermaßen: »Der Künstler muß die wirkliche Welt vernichten, nicht bloß insofern sie Schein, sondern insofern sie selbst Ausdruck der Idee ist. Diese Stimmung des Künstlers, wodurch er die wirkliche Welt als das Nichtige setzt, nennen wir die künstlerische Ironie« (Vorl. über Ästh. S. 125). Dieser Stellung des Künstlers entspricht dann auch die Forderung, daß »die Komödie die Wirklichkeit als das Nichtige und Verkehrte im ganzen und großen auffassen muß« (Nachgel. Schr. II, S. 570/71). Hebbel äußert in dem schon zitierten Briefe an Charlotte Rousseau über die Stellung der dramatischen Kunst dem Einzeldasein gegenüber die Ansicht: »... wenn die epische und die lyrische Poesie auch hin und wieder mit den bunten Blasen der Erscheinung spielen dürfen, so hat die dramatische durchaus die Grundverhältnisse, innerhalb derer alles vereinzelte Dasein vergeht und entsteht, ins Auge zu fassen, und die sind bei dem beschränkten Gesichtskreis des Menschen grauenhaft. Das Leben ist eine furchtbare Notwendigkeit, die auf Treu und Glauben angenommen werden muß, die aber Keiner begreift, und die tragische Kunst, die,

indem sie das individuelle Leben der Idee gegenüber vernichtet, sich zugleich darüber erhebt, ist der leuchtende Blitz des menschlichen Bewußtseins, der aber freilich nichts erhellen kann, was er nicht zugleich verzehrte. Dies alles gilt nicht bloß von der vorzugsweise tragisch genannten, es gilt von aller dramatischen Poesie, denn auch die Komödie« ... usw. (vgl. die schon angeführte Stelle Br. II, S. 272/73). Das »vereinzelte Daseyn« wird also im Vergleiche zu den »Grundverhältnissen« von der ganzen dramatischen Kunst, also auch von der Komödie als nichtig hingestellt, wie es bei Solger der auf dem Standpunkt der Ironie stehende Künstler tut, und der Anblick dieser unvermeidlichen Vergänglichkeit alles Irdischen ist darum »bei dem beschränkten Gesichtskreis des Menschen grauenhaft«. Warum nun aber die tragische Seite der Komödie »noch furchtbarer ist, als die Tragödie selbst«, läßt sich auf Grund der Aussprüche Hebbels schwerlich entscheiden. Man wird jedoch, wenn auch nur vermutungsweise, auf eine Bemerkung von Schelling geführt, wonach in der Komödie das höchste Schicksal walte und sie selbst wieder die höchste Tragödie sei, und zwar aus dem Grunde, weil in der Komödie die individuelle Besonderheit die Miene der Gesetzmäßigkeit annähme und durch ihren notwendigen Sturz der Gegensatz zwischen dem Verkehrten und dem Wahrhaften, Normalen daher um so augenfälliger werde (a. a. O. S. 713). Ein kleiner Unterschied ist jedoch noch zwischen der schon besprochenen niederdrückenden Wirkung der Tragödie und der der Komödie festzuhalten, ein Unterschied, den Hebbel allerdings nur sehr flüchtig andeutet: der von der Tragödie gebotene Blick in den Abgrund der Notwendigkeit, der alles verschlingt, scheint unmittelbarer, ins Auge fallender zu sein als die Wirkung der Komödie. Die hier behandelte »tragische Seite« der Komödie ist nur für den, »der sie inmitten der bunten Fratzen und Arabesken, die sie verschleiern, entdeckt, fast noch furchtbarer als die Tragödie selbst«. Diese Wirkung ist von der gewöhnlichen scharf unterschieden, sie scheint auf dem Umwege tiefsinniger Reflexion erst möglich zu sein.

Hebbel zieht im Sinne der aristophanischen Komödie auch eine moderne phantastische Komödie in den Gesichtskreis seiner ästhetischen Spekulation: »Eine moderne phantastische Komödie ist noch immer möglich, denn der Komödie kommt das Sich-selbst-aufheben, das schon in ihrer Form liegt, dabei zu statten, sie fordert keinen Glauben für ihren Stoff, sie rechnet sogar mit Bestimmtheit darauf, keinen zu finden. Aber es gibt eine Grenze. Der Poet versetze sich durch einen Sprung, wohin er will, nur höre er zu springen auf, sobald er in seiner verrückten Welt angelangt ist; denn nur dies unterscheidet ihn vom Fieberkranken und Wahnsinnigen. Der phantastische Mittelpunkt

in seiner Komödie sei, was die fixe Idee in einem bis auf diese gesunden Kopf ist, die die Welt nicht aufhebt, sondern sich mit ihr in Einklang zu setzen sucht. So leiht Aristophanes den Vögeln menschliche Leidenschaften, aber im übrigen bleiben sie Vögel« (Tgb. III, S. 220). Die Veranlassung zu dieser Reflexion gab ihm wahrscheinlich Solger, der in seiner Beurteilung der Schlegelschen Vorlesungen gegen den Verfasser polemisiert, weil er »immer wieder die Forderung eines Fortschreitens und einer Steigerung der komischen Ansicht an den Dichter stellt, ohne recht ins Auge gefaßt zu haben, worauf die Komposition dieser Komödie beruht, und wie sie notwendig mit dem anfängt, was dem ersten Anblick nach das stärkste ist, nämlich mit der Einsetzung einer phantastischen und widersinnigen Weltordnung« (Nachgel. Schr. II, S. 538). Solger, der als Steigerungsmittel der komischen Wirkung dieses willkürlich geschaffenen Weltzustandes »die Ausführung des Individuellen« gelten läßt, weist flüchtig noch auf die Probleme hin, die mit der Gestaltung dieser Form der Komödie in nächster Verbindung stehen. Er betont die Notwendigkeit einer festen Basis innerhalb des bunten Zufallsspiels. Über die Feststellung einer solchen Grundlage hat sich der Komödiendichter von vornherein mit dem Zuschauer zu einigen, wie Solgers Forderung lautet (Nachgel. Schr. II, S. 538).

4. Hebbel und Hegel.

Hebbels Anschauungen über das Komische sind von Hegels ästhetischer Theorie[1]) über dieses Problem doch intensiver beeinflußt, als dies Waetzoldt anzunehmen scheint, wenn er behauptet: »Neben diesen mit Hegel keine Verwandtschaft zeigenden Gedanken gehen andere über die Komödie her, die sich Hegels Standpunkt nähern« (a. a. O. S. 58). Übrigens führt Waetzoldt auch keine Stellen aus der Ästhetik Hegels an, um seine Hypothese zu beweisen. Wenn er den Widerspruch in Hebbels aphoristischen Äußerungen über die Art, mit der die Komödie ihren Stoff behandeln soll, hervorhebt, wonach einmal auf Grund von Schillers Ansicht von der Komödie »die größte Vollendung der Form« verlangt, ein andermal aber wieder eine »unregelmäßige, gewissermaßen verwirrte Behandlung« empfohlen wird (Tgb. I, S. 261), so wird dieser Widerspruch, wie auch alle anderen auf dem Gebiet der fragmentarischen Theorie des Komischen von Hebbel, nach Waetzoldts richtiger Erkenntnis (a. a. O. S. 59) durch die Verschiedenheit der Quellen gelöst.

[1]) Vgl. Hebbels eigene Angaben über seine Beschäftigung mit Hegels Ästhetik, Br. IV, S. 153; Br. II, S. 278.

Eine von Waetzoldt wohl übersehene Stelle in der Ästhetik Hegels, durch welche die schon angedeutete Bemerkung Hebbels historisch fundiert wird, lautet folgendermaßen: »Die Komödie z. B. bei vielseitig verwickelten Intriguen braucht sich nicht so fest zusammenzuschließen, als die meistenteils in großartigerer Einfachheit motivierte Tragödie« (Ästh. III, S. 491). Die durch diese Bemerkung höchst wahrscheinlich hervorgerufenen Worte Hebbels lauten: »Gerade bei dem Komischen ist eine unregelmäßige, gewissermaßen verwirrte Behandlung die beste. Denn, da es nur als Ganzes Bedeutung hat, im Einzelnen aber immer nur Nichtiges und Gemeines bringt, so würde durch eine gemessene Behandlung ein unangenehmer Kontrast entstehen« (Tgb. I, S. 261). Allerdings ist nicht außer acht zu lassen, daß das, was bei Hegel bloßes Zugeständnis war, bei Hebbel in der Form einer Empfehlung erscheint, die noch besonders begründet wird.

Die weiteren von Hebbel empfangenen Anregungen beschränken sich ausschließlich auf die von dem Philosophen gegebenen charakterologischen Bestimmungen der komischen Figur. Hegel gründet ja seine Theorie des Komischen ganz auf das Prinzip der reinen Subjektivität mit ihrer Willkür, ihrer Zufälligkeit, mit ihrem Selbstvertrauen, ihrer Unzerstörbarkeit und Sieghaftigkeit. Hebbel hat diesen Typus des komischen Charakters nicht in seinem vollen Umfange und in seiner systematisch konsequenten geschlossenen Bestimmtheit in seinen ästhetischen Gedankenkreis so herübergenommen, wie er ihm aus der Lektüre der Hegelschen Ästhetik entgegengetreten ist.

Maßgebend für Hebbels charakterologische Grundbestimmung der komischen Figur, die sich im rein Individuellen ausleben soll, ist also Hegels Theorie von der Subjektivität, die durch ihre Nichtigkeit, durch ihre Substanzlosigkeit sich selbst aufhebt. Hebbel bezeichnet das »Individuelle« geradezu als »eigentlichen Stoff der Komödie« (Tgb. II, S. 123). Noch deutlicher spricht er diese Ansicht in dem Epigramm »Die moderne Komödie« aus, wenn er behauptet: »Individuen sind als solche schon komisch, an sich schon« (W. VI, S. 358). Zur Frage nach der allgemeinen Charakterbeschaffenheit der komischen Figur ist auch eine Stelle im Prologe zum Diamanten erwähnenswert. Der Dichter spricht hier von der Entschleierung der »innersten Natur« der Personen durch ihr vergebliches Streben, den von Hand zu Hand gehenden Diamanten für sich zu gewinnen:

»Indessen geht der Diamant,
Den alles sucht, von Hand zu Hand,
Doch Schelm auf Schelm bekommt ihn nur,
Daß seine innerste Natur,
Sonst weggedrückt und wohlversteckt,
Entschleiert wird und aufgedeckt.« (W. I, S. 307.)

Hegel hält die Angehörigen der unteren Stände vermöge ihrer kräftigen Urwüchsigkeit und naiven Ungeniertheit einerseits und ihrer sozialen Abhängigkeit anderseits, an der ihr ganzes Treiben scheitert, für besonders geeignet, das rein individuelle Streben, das sich in nichts auflöst, zu verkörpern (Ästh. III, S. 247). Der Hinweis auf dieses Gebiet paßt vorzüglich auf das soziale Milieu und die dementsprechenden Charaktere im »Diamant«. Zur Frage nach der Entstehung dieser charakterologischen Bestimmung des Komischen bei Hebbel ist noch eine ganz vereinzelte Bemerkung von Solger zu berücksichtigen, der als wirksames Steigerungsmittel des Komischen die »Ausführung des Individuellen« bezeichnet [1]).

Das von Hebbel in der schon angeführten Tagebuchbemerkung und dem ebenso erwähnten Epigramm gleichen Inhalts berührte Problem der Möglichkeitsgrenze einer modernen Komödie [2]) beweist Hebbels Abhängigkeit von der charakterologischen Bestimmung Hegels unzweifelhaft. Hebbel spricht an den beiden Stellen den Gedanken aus, daß die Modernen eigentlich keine Komödie mehr haben können, weil sich die Tragödie schon zu weit in das Bereich des Individuellen zurückgezogen habe, welches eigentlich der Stoff der Komödie sei. In dem Epigramm fügt er dem Gesagten noch hinzu, daß eine Steigerung des Individuellen nicht angebracht sei, wenn man nicht gerade Fratzen zur Welt bringen will. Die dem romantischen Kunstcharakter entsprechende Tatsache, daß sich die moderne Tragödie in das Bereich des Individuellen verloren hat, wird von Hegel wiederholt hervorgehoben. Nach seiner Meinung wählt die moderne Tragödie die »subjektive Innerlichkeit des Charakters, die keine bloß individuelle klassische Verlebendigung sittlicher Mächte ist,« zum Gegenstand dichterischer Gestaltung (Ästh. III, S. 542) [3]). Hegel stellt nun für die verschiedene Behandlungsweise des Charakters der Gestalten in der Tragödie und Komödie das Prinzip auf, wonach die Tragödie in den

---

[1]) Solger, Nachgel. Schr. II, S. 538. »... man wird also wohl den Fortschritt in der Ausführung des Individuellen suchen müssen, und da findet er auch jedesmal statt. Selbst der höheren romantischen Komödie ist diese Regel natürlich.«

[2]) Tgb. II, S. 123. »Komödie und Tragödie sind ja doch im Grunde nur zwei verschiedene Formen für die gleiche Idee. Warum aber haben wir Neueren keine Komödie im Sinne der alten Welt? Weil sich unsere Tragödie schon so weit ins Individuelle zurückgezogen, daß dies letztere, welches eigentlicher Stoff der Komödie sein sollte, für sie nicht mehr da ist.« W. VI, S. 358:

»Wollt ihr wissen, warum uns die echte Komödie mangelt?
Weil die Tragödie sie bei den Modernen verschlingt!
Individuen sind als solche schon komisch, an sich schon;
Wer sie noch steigert, der bringt meistens auch Fratzen zur Welt.«

[3]) Vgl. ferner Ästh. III, S. 543, 544, 563, 564, 565.

Personen immer ihren Anteil an der »sittlichen Substanz« vor allen anderen hervorhebt, auf eine rein individuelle Vertiefung der Charaktere jedoch Verzicht leistet, während die Komödie gerade »die Subjektivität in dem freien Ergehen ihrer Verkehrtheiten und deren Auflösung zur Darstellung bringt« (Ästh. III, S. 562). Wenn Hegel nun festgestellt hat, daß die moderne Tragödie »die subjektive Innerlichkeit des Charakters zum eigentlichen Gegenstand und Inhalt macht«, dem Charakter der romantischen Kunstform entsprechend, und die Komödie »die Subjektivität in dem freien Ergehen ihrer Verkehrtheit und deren Auflösung zur Darstellung bringt«, so hat Hebbel diese beiden Gedanken aufgegriffen, kombiniert und daraus den Schluß gezogen, daß streng genommen in der modernen Zeit gar keine Komödie existieren könne, falls nicht gerade »Fratzen« zur Welt gebracht werden sollen. Mit dieser Folgerung geht Hebbel schon über Hegel hinaus. Die Tatsache, daß die charakterologische Bestimmung des Komischen als des rein Individuellen in Gemeinschaft mit dieser Vorstellung der romantischen, das heißt modernen Tragödie, in der Hebbel zweifellos mit Hegel übereinstimmt, an den beiden in Frage kommenden Stellen bei Hebbel erscheint, — diese Tatsache spricht sicher dafür, daß Hebbel in seiner Anschauung von der Komik des rein Individuellen von Hegel beeinflußt ist und nicht von Solger, bei dem eben nur eine einzige hingeworfene Äußerung in Betracht kommt (Nachgel. Schr. II, S. 538).

Hebbels Auffassung vom Komischen ist nach den wichtigsten theoretischen Äußerungen wohl herbe und düster, »seine Komödie ist grausam, ein Spiel unsichtbarer Giganten mit Zwergen«, wie Waetzoldt richtig bemerkt (a. a. O. S. 58). »Der Komöde« soll »die Welt in ihrem eigentlichsten Tichten, ja durch dies Tichten selbst vernichten« (W. I, S. 309), er zerbricht lachend die Erscheinungen (W. XI, S. 353). Ja, Hebbel spricht von einer »tragischen Seite der Komödie, die noch furchtbarer ist als die Tragödie selbst« (Br. II, S. 372). Aber es lassen sich trotzdem deutliche Spuren nachweisen, die klar darauf hindeuten, daß er Hegels Lehre von der unendlichen Wohlgemutheit und Zuversicht der Subjektivität und ihrer unzerstörbaren Sieghaftigkeit nahe gestanden habe. Dies läßt die Beschreibung eines in sich kontrastierenden Menschentypus erkennen, mit dem Hebbel »jede echte komische Figur« vergleicht: »Jede echte komische Figur muß dem Bucklichten gleichen, der in sich selbst verliebt ist« (Tgb. IV, S. 182). Zur Bildung dieser Auffassung des komischen Charakters, der sich gerade in einem Bucklichten zeigen soll, mag übrigens noch Schillers Forderung mitgewirkt haben, daß das Komische immer in einer »Entfernung von der Natur« bestehen müsse, eine

Ansicht, die von Hebbel übernommen ist (vgl. Tgb. I, S. 22; II, S. 256), wie es schon vorher festgestellt ist. Das Moment des Verliebtseins in sich selbst, das den Bucklichten erst aus einer traurigen oder wenigstens häßlichen Gestalt zu einer komischen macht, ist auf Hegel zurückzuführen: »zum Komischen dagegen gehört überhaupt die unendliche Wohlgemutheit und Zuversicht, durchaus erhaben über seinen eigenen Widerspruch und nicht etwa bitter und unglücklich darin zu sein; die Seligkeit und Wohligkeit der Subjektivität, die ihrer selbst gewiß, die Auflösungen ihrer Zwecke und Realisationen ertragen kann« (Ästh. III, S. 534). Hierher, zu der Auffassung von der komischen Wirkung eines eng in die Grenzen seiner Eigenart gebannten, gegen alles Äußere blinden Individuums gehört auch ganz besonders das von Hebbel in einer Charakterschilderung Falstaffs hervorgehobene unerschütterliche Selbstbewußtsein dieses Ritters: »Falstaff setzt die Konsequenzen seiner Weltanschauung mit dem höchsten Ernste durch, weil er sie für die allein richtige und sich, den Träger derselben, für den eigentlichen Kopf der Menschheit hält. Er würde sie selbst Gott gegenüber behaupten und, wenn dieser ihn in die Hölle verwiese, ausrufen: der Gewalt muß ich weichen, aber Recht hab' ich doch, und wunderbar ist's nur, daß eine Welt, die eine so bornierte Spitze hat, mich hervorbringen konnte« (Tgb. III, S. 378). Diese Worte könnte Hegel selbst geschrieben haben. Doch nicht nur in der Anschauung von der angenehmen Illusion des hohen Eigenwerts, von dem die Subjektivität in der Komödie getragen wird, scheint Hebbel sich mit Hegels Theorie zu berühren, sondern er steht auch seiner Forderung der unzerstörbaren Sieghaftigkeit der komischen Figur nicht fern. Dies beweist eine zweite Ausdeutung des Falstaffcharakters von seiten Hebbels, die Angabe des Grundes, nach dem er ein komischer Charakter sein muß: »Falstaff ist ein komischer Charakter! Warum? Weil er ein Bewußtsein seiner Unabhängigkeit von Natureinflüssen hat, denen er sich hingibt« (Br. VIII, S. 19). Er hat nicht nur das feste Vertrauen auf seine Kraft, sondern ist tatsächlich auch durch die prätendierte unanfechtbare Sicherheit seines Wesens ausgezeichnet. Hegel betont ausdrücklich, daß in der Komödie »die Subjektivität« es ist, die »in ihrer unendlichen Sicherheit die Oberhand behält« (Ästh. III, S. 533) [1].

---

[1]) Daß Waetzoldts Behauptung (a. a. O. S. 58), Hebbel habe in seiner düsteren Auffassung vom Komischen mit Hegel nichts gemeinsam, nur in beschränktem Maße auf Wahrheit Anspruch erheben darf, ist durch den Nachweis einiger deutlicher Anklänge an Hegels heitere Anschauung festgestellt. Es ist aber noch hinzuzufügen, daß Hegel selbst wenigstens für die moderne Komödie die Darstellung dessen, was für die handelnden Personen ernst und nur für die Zuschauer lächerlich ist, zugibt (Ästh. III,



Eine Bemerkung Hebbels, die sich auf den durch die Idee gegebenen Unterschied dramatischer Charaktere und Figuren bezieht, geht auf die von Hegel gemachte Trennung zwischen den sogenannten substantiellen Charakteren der Tragödie, denen in der Vernichtung durch die Idee die falsche Einseitigkeit abgestreift wird, und der in sich freien und selbstgewissen Subjektivität als solcher, welche in der Komödie waltet. Der Ausspruch, der wenigstens zum Teil schon vorher in die Untersuchung gezogen ist, mag hier vollständig hergesetzt sein: »Schon zum Begriff eines Charakters gehört die Idee. Nur die Idee macht den Unterschied zwischen dramatischen Charakteren und Figuren. Das gilt sogar im Komischen. Falstaff ist ein komischer Charakter. Warum? Weil er ein Bewußtsein seiner Unabhängigkeit von Natureinflüssen hat, denen er sich hingibt« (Tgb. II, S. 256).

Den Charakter, der nach Hegel als Vertreter eines vereinzelten substantiellen Strebens sich von der sittlichen Substanz in ihrer Ganzheit als ein Teil loslöst, um durch die tragische Vernichtung die durch ihn gestörte Einheit wiederherzustellen, nennt Hebbel einen durch die Idee bedingten Charakter, der durch die Idee hervorgebracht und auch wieder vernichtet wird. Dabei ist jedoch zu merken, daß Hebbel über den Begriff der Idee als einer nur substantiellen, das heißt sittlichen Macht, die sich nach Hegel in vereinzelte, durch Individuen verkörperte, einander zwar entgegengesetzte, aber gleichberechtigte sittliche Potenzen zerlegt, über diesen Begriff also schon hinausgeht, insofern er den tragischen Charakter als das Subjekt eines stark individuellen Ringens von allgemeiner großer entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung auffaßt, die über den bestehenden Weltzustand und seine sittlichen Werte hinausweist. Die Idee bleibt bei ihm die allgemeinste größte Macht, die sich im augenblicklichen Welt- und Menschenzustand als Gesamtwille verkörpert, das universale regulativethische Prinzip, das mit dem Akt der Selbstkorrektur das durch einen vereinzelten maßlosen Revolutionsversuch eines Individuums ins Schwanken gebrachte Gleichgewicht der Welt jedesmal wiederherstellt. Der dramatische Charakter ist immer als Glied in die Kausal-

---

S. 576—577), wenn allerdings auch Aristophanes, »der echte Komiker«, das entgegengesetzte Verhältnis, daß die dargestellten Personen sich selbst lächerlich sind, zum Grundprinzip seiner Darstellung machte. Auf dem für die moderne Komödie geltenden Standpunkt Hegels steht auch Hebbel, wenn er glaubt, im Diamanten »die schwere und der Komödie allein würdige Aufgabe, daß für die dargestellten Personen alles bitterster Ernst ist, was sich für den Zuschauer, der von außen in die künstliche Welt hineinblickt, in Schein auflöst, auf eine Weise, wie es in Deutschland noch nicht geschah, erfüllt zu haben« (Tgb. II, S. 217).



kette des Weltgeschehens eingeschaltet. Darum kann Hebbel sagen, daß schon zum Begriff eines Charakters die Idee gehört. Die Hegelsche Subjektivität als solche aber, die in der Komödie das nie versiegende Bewußtsein ihrer Unzerstörbarkeit äußert, erscheint bei Hebbel als dramatische Figur, die, in der Komödie waltend, zu der Idee gar keine Beziehung hat. Sie ist ganz isoliert vom normalen Laufe der Welt. Daß Hebbel hier ganz auf seiten von Hegel steht, beweist die in dem betreffenden Ausspruche noch hinzugesetzte Begründung der in der Figur des Falstaff enthaltenen Komik, die in dem »Bewußtsein seiner Unabhängigkeit von Natureinflüssen« besteht, »denen er sich hingibt«. Daß das rein Individuelle, aus dem streng kausal bestimmten Gange des Lebens herausgehoben, in seiner konsequent durchgeführten Eigenart nach Hebbel einen guten Stoff zur Komödie liefert, geht deutlich aus folgender Tagebuchnotiz hervor: »Der Dichter, der dramatische, kann die großen historischen Mächte, die zu wirken und berechtigt zu sein aufgehört haben, in negativem Sinne benutzen, sie parodistisch behandeln, z. B. die höchsten Personen sind komisch an sich und untereinander, aber tragisch, Schicksalsmächte, für andere« (Tgb. III, S. 214).

5. Verschmelzung der behandelten ästhetischen Theorien.

Abgesehen von den bis jetzt untersuchten Aussprüchen Hebbels über das Komische, welche die direkte Einwirkung eines einzelnen Gedankens aus den betrachteten Systemen aufweisen, gibt es noch einige wenige Bemerkungen, die nur dann eine Klärung ihres rätselhaften Gehaltes finden, wenn man eine Kombination von Elementen aus den verschiedenen Theorien annimmt. Eine schwierig zu deutende Stelle, die neben vorwiegend Hegelschen Gedanken auch eine Reminiszenz an Schiller zu enthalten scheint, bieten folgende Verse aus dem Prologe zum »Diamant«:

»Ich soll die Welt
In dem, was sie befangen hält,
In ihrem eigentlichsten Tichten,
Ja, durch dies Tichten selbst vernichten;
Ich soll, wohin kein Schicksal reicht,
Den Zufall führen, daß er zeigt,
Wie, wenn der Mensch so sehr verstockt,
Daß er den Funken nicht mehr lockt,
Der Blitz in sein Metall noch schlägt
Und durch sein Gold ihn selbt erlegt.«

(W. I, S. 309.)



Die direkte Gegenüberstellung von Zufall und Schicksal deutet auf Schiller, der unter anderem als das höchste Ziel der Komödie fordert, »überall mehr Zufall als Schicksal zu finden« (a. a. O. S. 462). Damit ist verschmolzen Hegels Vorstellung von dem Prozeß des in der Komödie sich vollziehenden Entwicklungsganges der Personen, deren Streben sich durch sich selber aufhebt, die sich »in ihrem eigentlichsten Tichten, ja durch dies Tichten selbst vernichten«, um mit Hebbel zu reden. Hegel sagt über das Ergehen und das Ende der Figuren in der Komödie, daß sie »sich an ihnen selbst als unmittelbar auflösend zeigen« (Ästh. III, S. 486). Dies rätselhafte Wort, daß der Mensch nach dem Darstellungsgesetze in der Komödie »so sehr verstockt ist, daß er den Funken nicht mehr lockt«, ist am besten mit Hilfe der von Scheunert aufgestellten pantragischen Weltanschauung Hebbels zu erklären [1]). Der Mensch, der »so verstockt ist, daß er den Funken nicht mehr lockt«, ist der Mensch, der außerhalb des ganzen Prozesses der sogenannten Selbstkorrektur der Welt durch die Macht der Idee steht, er »lockt nicht mehr den Funken«, das heißt er wird nicht durch die Idee vernichtet und erleidet demnach auch kein Schicksal im Sinne des Loses, dem die tragischen Personen anheimfallen. Die Größe seiner eigenen Verstocktheit genügt schon, daß er durch sich selbst untergeht. Der Blitz schlägt in sein Metall und erlegt ihn selbst durch sein Gold, das hier als Symbol äußerer nichtiger Güter höchst wahrscheinlich gebraucht ist, das heißt er leidet einen materiellen Verlust, der ihn niederschlägt. Im Sinne von Scheunert ist ein solcher Weltzustand als ein rein dualistischer und nicht als ein symbolisch-ethischer zu betrachten, den die Tragödie voraussetzt. Zur Bildung dieser Auffassung von dem Verhältnisse des komischen Charakters zum tragischen, worauf Scheunert seine ganze Theorie des Komischen bei Hebbel aufbaut, hat jedenfalls Hegels Theorie von dem substantiellen Streben der tragischen und dem eitlen und nichtigen Streben der komischen Person bedeutend mitgewirkt.

Eine andere Bemerkung Hebbels ist noch zu betrachten, die eine Vereinigung des Hegelschen und Solgerschen Grundgedankens über das Komische enthält. Es handelt sich hier um das Wesen »der echten Situationenkomik«: »Der echten Situationenkomik müßte der Weltgeist als Individualität, die sich ausspräche, zum Grunde liegen« (Tgb. I, S. 232). »Der Weltgeist«, der aller echten Situationenkomik zum Grunde liegen müsse, erinnert deutlich an die von Hebbel im Prologe zum »Diamant« gestellte Aufgabe der Komödie, die Gottesschrift im

[1]) Arno Scheunert, Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels. Bd. VIII der Beiträge zur Ästhetik, herausgeg. von Theodor Lipps und R. M. Werner. 1903. Vgl. S. 183—204.

Wurm zu entfalten, den Abriß des Hintergrundes klar zu offenbaren, dem die Fülle aller drolligen Gestalten entspringt, oder das über den Gestalten sich regende Walten jenes Geistes aufzuweisen, der alle Welten lenkt. Diese metaphysische Tendenz, die sich auch in der angeführten Tagebuchbemerkung deutlich zeigt, geht auf den Einfluß Solgers zurück, dessen Theorie von der gänzlichen Auflösung der Idee in die Erscheinungswelt und ihrer Offenbarung in dieser Sphäre schon vorher nach ihrer Bedeutung für Hebbel erörtert ist. Mit diesen Gedanken verbunden erscheint die von Hebbel aus Hegels Ästhetik entlehnte charakterologische Bestimmung der komischen Figur als der reinen Subjektivität, der bei Hebbel nach der obigen Untersuchung das »Individuelle an sich« als Stoff der Komödie entspricht. In diesem Sinne müßte sich »der Weltgeist« gerade »als Individualität«, die sich ausspräche, manifestieren. Hebbel, der hier das Komische unter der Einwirkung zweier Ästhetiker nach seiner metaphysischen und seiner psychologischen Seite festgelegt hat, gibt in diesem kurzen Ausspruch, wenn auch in der lapidarsten Form, die beiden charakteristischen Grundgedanken, die seine ganze Theorie des Komischen umschließen, wenn man überhaupt von einer solchen reden will.

Eine Grenzbestimmung zwischen den aus ästhetischen Theorien Solgers, Hegels und den kürzer gefaßten Ausführungen Schillers übernommenen Gedanken und dem Grade ihrer Verarbeitung bei Hebbel im einzelnen zu liefern, ist ein schwieriges, wenn nicht vielleicht überhaupt unlösbares Problem. Man hat sich wohl den Beeinflussungsprozeß im allgemeinen so vorzustellen, daß Hebbel, besonders in seiner Werdezeit, infolge seines Hanges zu grübelnder Analyse in eklektischer Weise alle diese gedanklichen Anregungen begierig aufgriff und durch eigenes Nachdenken und durch eigene aus dem Leben und der Literatur geschöpfte bestätigende Beobachtungen dem empfangenen Gut seinen systematischen Charakter nahm und ihm jene eigentümliche Note aufprägte, die das Fremde so leicht als originell erscheinen läßt, als ob es ganz allein aus der Tiefe einer in ihrem Denken vollständig autonomen Persönlichkeit geflossen ist. Die fremden Elemente verhalten sich zu den entsprechenden Äußerungen Hebbels ungefähr wie der Stoff eines Kunstwerks zu der eigentümlichen Form der Bearbeitung, die er in des Dichters Hand erfährt. Der Gegenstand erhält vom Künstler eine ganz bestimmte Beleuchtung, ohne daß die Grundzüge des Stofflichen jemals bis zur Unkenntlichkeit verwischt werden dürften.

6. Die Lustspielfrage.

Nach der Behandlung aller derjenigen Äußerungen Hebbels über das Komische, welche einen direkten Einfluß Schillers und der zeitgenössischen Ästhetik erkennen lassen, scheint es angebracht, am Schlusse dieser historischen Untersuchung auf jenen Gedanken von einzig dastehender literaturgeschichtlicher Bedeutsamkeit einzugehen, nämlich auf die von Hebbel aufgeworfene Frage nach einer von Zeit und Ort unabhängigen Komödie mit einer rein menschlichen, ja mit einer dem Grundzuge der damaligen Inhaltsästhetik gemäßen metaphysischen Perspektive, ein Problem, dessen Lösung der Dichter im »Diamant« erstrebt hat. Er will für sich hier nur das »Wegweiserverdienst« in Anspruch nehmen (Br. IV, S. 40). Obgleich das Spiel des Dichters mit diesem Projekt originell genannt werden muß, so möchte ich hier doch, wenn auch mehr indirekt, eine ganz allgemeine Einwirkung der zeitgenössischen Ästhetik annehmen, welche, von Aristophanes ausgehend, ohne Rücksicht auf die Lustspielprodukte der eigenen Zeit wiederholt und energisch die unbedingte Gleichwertigkeit der Tragödie und der Komödie betonte. Das von Hebbel gestellte Problem ist die Forderung einer praktischen Konsequenz aus reiner Theorie. Diese Hypothese findet einen sicheren Stützpunkt in einem Briefe an Gustav Kühne, der sich auch in seinem wichtigsten Teile als Tagebuchbemerkung vorfindet (Tgb. III, S. 226): »Er findet in dem Satz, daß eine Komödie sich frei und selbständig wie die Tragödie dem Universum gegenüberstelle usw., eine ungeheure Phrase. Kann das jemand, der auch die notdürftigste philosophische Bildung besitzt? Schwebt nicht, und weiß das nicht jeder Gebildete, die Frage ob, ob ein Lustspiel, das sich nicht als Parodie an die geschlossene Tragödie, oder als Sittengemälde an eine Hauptstadt, als den Zentralpunkt des nationalen Lebens anlehnt, existieren könne? Liegt also in der kurzen Charakteristik des meinigen etwas anderes als der Fingerzeig, daß ich die Lösung versucht habe?« (Br. IV, S. 15; vgl. auch S. 7.) Weil Hebbel diese philosophische Bildung besaß, diese zu seiner Zeit übliche, in der Kenntnis von Schellings, Solgers und Hegels Ideen bestehende philosophische Bildung, so konnte er dazu kommen, eine solche Frage ins Auge zu fassen.

Die Allgemeingültigkeit dieser besonderen, von Zeit und Ort unabhängigen Komödie, die Hebbel in seinem »Diamant« verwirklichen wollte, ist damit ausgesprochen, daß diese Komödie, der »Diamant«, sich frei und selbständig, wie die Tragödie, dem Universum gegenüberstelle. In diesem Sinne hat Hebbel im Anschluß an Solger

Komödie und Tragödie als »zwei Formen für ein und dasselbe Verhältnis« bezeichnet, »das sie an den entgegengesetzten Enden packen« (W. XII, S. 110; vgl. Tgb. II, S. 123). Dieses in beiden Kunstformen behandelte Verhältnis »ist immer der Mensch in seinem Konflikt mit den ewigen Mächten — mag man diese nun fassen wie man will, — der dem Drama in beiden Gestalten die Aufgabe stellt, und der ganze Unterschied liegt in der Art der Lösung« (W. III, S. 110; Tgb. III, S. 186). Weil sich diese Komödie »frei und selbständig, wie die Tragödie« dem Universum gegenüberstellen soll, so muß sie von jeder eingehenden Rücksichtnahme auf zeitliche und örtliche Verhältnisse vollständig absehen (vgl. Tgb. III, S. 426; Tgb. IV, S. 438; W. XI, S. 353). Darum darf sie sich nicht »als Parodie an die geschlossene Tragödie, oder als Sittengemälde an eine Hauptstadt als den Zentralpunkt des nationalen Lebens anlehnen« (vgl. Br. IV, S. 15; Tgb. III, S. 426, 438). Daraus resultiert wieder die konsequente Verbannung der »Anspielwitze, flach und zeitlich«, die »sich um Blasen drehn«, welche »schneller als entstehn, vergehn« (W. I, S. 316; vgl. ferner Tgb. II, S. 252, 408; Tgb. III, S. 467).

Ferner schließt sich daran die Verwerfung kleinlicher Mittel zur Erregung der Komik, wie »lustige Einfälle und Schnurren, die man den komischen Personen in den Mund legt« (Tgb. I, S. 304; Tgb. II, S. 124) und überhaupt Hebbels hartes Verdammungsurteil über alle diejenigen Stücke, die die Gattung des Lustspiels »in Mißkredit gebracht haben« (vgl. Br. I, S. 252; Br. IV, S. 61; Br. VI, S. 47). In der echten Komik dagegen soll der Witz »das Eingeweide der Gestalten bilden und ihnen nicht wie vorquellendes Gedärm um die Beine schlottern«, er, der so häufig leider »durch schielende Verknüpfung der zum Stücke gehörigen Elemente mit fremdartigen und seitwärts liegenden, für die klaffenden Lücken des architektonischen Baues und die Fadenscheinigkeit der Figuren« entschädigt (W. XI, S. 352). Nur »hier waltet der echte Humor, der bekanntlich nur durch Charaktere und Situationen redet« (W. XI, S. 352; vgl. ferner Br. VII, S. 25; Br. VIII, S. 40). Hebbel hofft trotz des Verfalls der Lustspielgattung, daß diese echte Art des Komischen, deren Schwierigkeit er ausdrücklich betont (Br. I, S. 252), »gewiß einmal ihre Zeit wieder finden wird« (vgl. Br. VIII, S. 40).

7. Zusammenfassende Schlußbetrachtung.

Daß der widerspruchsvolle Charakter der Hebbelschen Fragmente zu einer Theorie des Komischen im wesentlichen auf die Verschieden-

artigkeit der Quellen zurückzuführen ist, welche zu verschiedenen Zeiten auf Hebbel wirkten, deren Gehalt mehr oder weniger rein oder auch verschmolzen mit eigener, die einzelnen übernommenen Anregungen kombinierender oder fortspinnender Reflexion bei ihm zutage tritt, diese Tatsache ist wohl nach der vorhergehenden Untersuchung klar erwiesen. Die Anschauungen der drei Denker Schiller, Solger und Hegel waren die bedeutendsten Bildungsfaktoren, welche die Entwicklungslinie seiner Auffassung vom Komischen bestimmten. Von Schillers Ansicht, das Komische bestehe immer in einer Entfernung von der Natur, in einer vom Normalen abweichenden Verzerrung, gelangte Hebbel unter dem Einflusse von Solger, der das Enthaltensein der Idee in der komischen Erscheinung immer mit großer Entschiedenheit hervorhebt, zu der Meinung, daß die komische Abnormität den Charakter des Gesetzlichen haben müsse, daß sie einen Einblick in die Allzumenschlichkeit der Menschennatur gewähren soll [1]).

Die komische Verzerrung, die isoliert dastand, erhält dadurch eine genauere Begrenzung, »daß sie Konsistenz in sich hat«, d. h. »in sich begründet ist« und so »ein Fenster zur Brust der Natur« darstellt (Tgb. I, S. 25). Die sich aus diesem Grade der Verschmelzung beider Anschauungen von Schiller und Solger ergebende leise Hinneigung zu einer mehr empirischen Betrachtungsweise des Komischen wird durch das Überwiegen des Solgerschen Einflusses, durch seine vornehmlich metaphysische Tendenz in der ersten keimhaften Entwicklung wieder abgebrochen. Diese metaphysische Zweckbestimmung der Komödie tritt dann am reinsten im Prologe zum »Diamant« zutage. Der Weltgeist, der hinter den Gestalten dämmernd aufleuchten soll, zeigt sich hier nach dem Programm des Dichters in der Form der nichtigen, sich durch ihre eigenen Zwecke auflösenden Individualität (vgl. Tgb. I, S. 232). Hier klingt die von Hegel aufgestellte charakterologische Bestimmung der komischen Person als der reinen Subjektivität durch, die im Gegensatze zum Gattungsmäßigen ihre eigene Wertlosigkeit und Vergänglichkeit offenbart. Denn die Durchsetzung des »Individuellen an sich« ist eben ein zweckloses Streben; darum kann Hebbel sagen: »Eine reiche Quelle des besten Komischen liegt in den Bestrebungen der Menschen, welche das Gegenteil bezwecken von dem, was sie bezwecken sollen« (Tgb. I, S. 245). Mit Hilfe dieser Theorie Hegels gewinnt Hebbel eine neue, genauere, kon-

---

[1]) Daß Hebbel den Gedanken, daß das Allzumenschliche eine reiche Quelle des Komischen sei, gehabt hatte, läßt sich aus folgendem Ausspruch schließen: »Der niedere Mensch hat im hohen seine Poesie, der hohe im niederen, dieser seine komische, jener seine hohe.« (Tgb. III, S. 235.)



kretere Fassung der komischen Erscheinung nach der psychologischen Seite hin.

Es fragt sich nun, wie die Anschauungen über das Komische von Solger und Hegel in der Auffassung Hebbels sich zueinander verhalten. Sie müßten einander ausschließen, der Einfluß Solgers wäre ganz verneint, wenn man Scheunerts Erklärung des Komischen bei Hebbel für richtig hält, wonach die Person in der Komödie vom Gange der Selbstkorrektur der Welt gänzlich isoliert ist, zur Idee gar keine Beziehung hat im Gegensatze zum tragischen Charakter, wofür allerdings die drei behandelten Stellen (W. I, S. 309; Tgb. II, S. 256; Tgb. III, S. 214) sprechen. Diese Hypothese hat Hegels Lehre von der Subjektivität als solcher, die in der Komödie auftreten soll, zur alleinigen Grundlage. Unter dieser Bedingung hätte Hebbel zwischen Solger und Hegel geschwankt, aber, eine nur flüchtige Berührung mit Solger abgerechnet, Hegel ganz besonders den Vorzug gegeben. Die zweite Möglichkeit ist diese: Hebbel ist ein Kompromiß eingegangen und hat beide Theorien insofern zu vereinen gesucht, als der Zusammenhang der komischen Erscheinung, die sich im rein Individuellen zeigt, mit dem Metaphysischen zwar gewahrt bleibt, aber viel lockerer, versteckter und geheimnisvoller, kurz qualitativ ganz verschieden ist von der engen direkten Wechselwirkung zwischen dem tragischen Charakter und der Idee. Daß im Komischen die Zurückführung der Einzelerscheinung auf das metaphysische Gesetz umständlich und schwierig ist, scheint aus des Dichters eigenen Worten hervorzugehen, der von einer »vollendeten Komödie« »die Weiterleitung der Spiegelung bis in die höhere und höchste Sphäre hinauf« fordert (W. XI, S. 351) und im Prologe zum »Diamant« zugeben muß, daß über den Gestalten der Komödie nur »ganz von fern der Geist, der alle Welten lenkt, sich weist« (W. I, S. 313). Eine genaue Erörterung über diese besondere Beziehungsart der Erscheinung zur Idee ist bei Hebbel leider nicht aufzufinden. Die letztere Vermutung scheint mir wahrscheinlicher als die Erklärung des Komischen von Scheunert, der das für Hebbel so bedeutsame metaphysische Element hier ganz unberücksichtigt läßt. Diese Annahme findet einen guten Stützpunkt in dem Ausspruch, daß sich in der Situationenkomik der Weltgeist als Individualität ausspricht (Tgb. I, S. 232). Es ließe sich denken, daß die Idee im Komischen ihre Funktionen im Sinne des von Schelling aufgestellten komplizierten Prozesses ausübe, wonach die mit der Miene der Gesetzmäßigkeit auftretende komische Erscheinung von der Notwendigkeit, zwar in der Maske der Willkür, durch Ironie, nicht in der Gestalt eines Verhängnisses, aber ihrer eigenen Natur im Grunde treu folgend, vernichtet wird (a. a. O. S. 713).

Im Laufe der Entwicklung seiner Reflexionen über das Komische gelangt Hebbel zu einer schärferen Umgrenzung dieses ziemlich vagen metaphysischen Gesetzes, das nur in einen losen, abstrakt-theoretischen Zusammenhang zu der bunten, lebensvollen Erscheinungswelt der Komödie gesetzt war. Das geheimnisvoll über der Welt waltende unsichtbare und nur dämmernd auftauchende metaphysische Gesetz wird zu einem Gesetz der organischen Welt des Menschen, zu einem besonderen, »die komischen Urbildungen der Natur« [1]) bedingenden Gesetze, das von Hebbel allerdings als »Mysterium der Natur« [2]) bezeichnet wird. Die auf diese engere Eingrenzung des Gesetzlichen hinzielenden, schon vorher erwähnten Ansätze, die sich aus einer Vereinigung Schillerscher und Solgerscher Gedanken ergeben hatten, erscheinen hier schon voller ausgebildet durch eigenes freieres, auf Beobachtung beruhendes Nachdenken. Hier macht sich der allmähliche leise Übergang von der für Hebbel so charakteristischen metaphysisch-ästhetischen Denkrichtung, deren Höhepunkt bezüglich des Komischen sein Dichterprogramm im Vorwort zum »Diamant« ist, zu einer mehr empirisch gefärbten Auffassung dieses Problems geltend, eine Entwicklungstendenz, welche Anna Schapire an dem gesamten Werdegang des Geisteslebens von Hebbel nachzuweisen versucht hat [3]). Diese allgemeine Abkehr von seinem großen Interesse für das Metaphysische mußte sich auch in seinen Anschauungen über das Komische äußern.

Der von Waetzoldt hervorgehobene Widerspruch zwischen Hebbels Ansichten über die Form der Komödie löst sich durch den Nachweis der zwiefachen Quelle, aus der er schöpfte, nämlich aus Hegel und Schiller. Die von Hegel entlehnte Forderung einer »unregelmäßigen, gewissermaßen verwirrten Behandlung« (Tgb. I, S. 261) des Komödienstoffes ist wohl als eine mehr technische Vorschrift für den Hausgebrauch des Poeten aufzufassen, während sich die Anschauung Schillers von dem hohen Formwert dieser dramatischen Gattung mehr auf die sittliche Höhe und Reife der Betrachtungsweise bezieht, durch die der Gegenstand erst die dem Dichter und auch der Komödie gebührende überlegene Art der Gestaltung erfährt. Der von Waetzoldt fernerhin hervorgehobene Widerspruch in Hebbels Ansichten über den Stoff der Komödie [4]) wird leicht beseitigt durch eine richtige Kombi-

[1]) W. XI, S. 274.

[2]) W. X, S. 383.

[3]) Anna Schapire, Zu Hebbels Anschauungen über Kunst und künstlerisches Schaffen. S. 242—270. Archiv für systematische Philosophie, herausgeg. von Ludwig Stein Bd. XIII.

[4]) a. a. O. S. 58: »Nach der ersten Hebbelschen Gedankenreihe ist der Stoff der Komödie und der Tragödie derselbe — nach der zweiten ist das Komische ‚stoff-

nation der Gedanken Schillers und Solgers. Der Wert des Stoffes ist ein relativer. Nur von der Höhe eines freien Gemüts, die nach Schiller der Komödiendichter einnehmen soll, gesehen, erhält der Stoff den Charakter des Nichtigen, Zufälligen, Gleichgültigen. Die Komödie löst daher den Dualismus selbständig, ganz unabhängig von der als vorhergehend gedachten Kunstform der Tragödie (Tgb. III, S. 186), die denselben Gegenstand, den »Konflikt des Menschen mit den ewigen Mächten«, nur mit einem viel größeren Gefühlsinteresse behandelte (vgl. W. XII, S. 110)[1]).

Am schwierigsten vereinbar mit allen übrigen, im großen und ganzen wenigstens ungefähr und notdürftig sich zu einer Einheit zusammenschließenden Bemerkungen über das Komische ist die merkwürdige Ansicht, daß auch die Komödie »eine tragische Seite« habe, »die für den, der sie inmitten der bunten Fratzen und Arabesken entdeckt, fast noch furchtbarer ist, als die Tragödie selbst« (Br. II, S. 273; Br. VIII, S. 47). Man könnte vielleicht, von dem Streben nach allseitiger harmonischer Zusammenfassung der zersprengten Äußerungen verleitet, vermuten, daß in der Annahme einer »tragischen Seite« der Komödie eine ganz besondere Betrachtungsweise liege, die schon außerhalb einer theoretischen Eingrenzung dieses Problems von Hebbel einen eigenen Platz erhalten hat, aber dennoch immerhin vom Dichter als ein wichtiger Gesichtspunkt hingestellt wird, den man bei der Beurteilung dieser poetischen Gattung nicht außer acht lassen darf. Dafür spricht die von Hebbel an der betreffenden Stelle gemachte Einschränkung, daß die Komödie nur »für den, der sie entdeckt«, diese »tragische Seite« habe. Jedenfalls aber hat es diese sonderbare, auf dem Hintergrunde des Solgerschen Ironiebegriffs verständliche, allein für sich dastehende Anschauung vor allem zur Folge, daß man vermittels der an sich schon lückenhaften, aphoristisch dunklen Überlieferung unmöglich eine vollkommen geschlossene, unbedingt gültige Theorie des Komischen, wie sie Hebbel vorgeschwebt haben mag, zu konstruieren imstande ist, was beim Tragischen sehr gut möglich war. Diesen Fehler hat jedoch Scheunert zugunsten seines Prinzips des »Pantragismus« begangen, wie er die Weltanschauung nannte, welche er aus dem gesamten Leben und Schaffen des Dichters herausdeuten wollte.

Die Darstellungsmethode der Hebbelschen Aussprüche über das

---

lich nichts'. Die erste verlangt eine unregelmäßige, gewissermaßen verwirrte Behandlung, die zweite die größte Vollendung der Form — es ist die höchste und reinste Form.«

[1]) Vgl. R. M. Werner, Hebbel, sein Leben und Wirken. Bd. 47—48 der Biographien-Sammlung »Geisteshelden«. Berlin 1905, S. 159.

Komische darf nicht eine philosophisch-kritische und kombinierende sein, wie es bei einem systematisch-bestimmten, vollständigeren und einheitlicheren Forschungsobjekt ästhetisch-normativen Charakters sich als geeignet oder gar notwendig erweisen würde, sondern kann nur eine historische sein, die es mit der Feststellung der von verschiedenen Seiten ausgehenden Einflüsse zu tun hat. In Hebbels Fragmenten zu einer Theorie des Komischen ist nicht einmal ein deutlich ausgesprochener Wille zum System klar zu erweisen.

Die Bedeutung seiner Versuche für die Geschichte der Ästhetik beruht wohl darin, daß er mit den Mitteln der romantischen Ästhetik, durch die metaphysische Fundierung dem Irrationalen, Rätselhaften, dem menschlich Wahren und Wertvollen, das in jeder echten Komik liegt, eine tiefsinnige und lebensvolle Deutung geben wollte, und daß er die menschliche Eigenart, wie sie sich mit ihren ganzen Schrullen und Sonderbarkeiten konsequent in allen Lebenslagen kundgibt, als eine ergiebige Quelle des Komischen bezeichnete.

Auf jeden Fall zeugen Hebbels Gedanken über dieses Problem und sein dichterischer Lösungsversuch, der »Diamant«, der eine kräftige, wenn auch nicht ganz glückliche Reaktion gegen die Verflachung der Lustspielgattung jener Tage war, ebenso wie seine Neubegründung des Tragischen, von seiner überall eingreifenden reformatorischen Regsamkeit, um auch auf diesem Gebiete einer tieferen Erfassung des Problems den Boden zu bereiten und den späteren komischen Dichtungen einen allgemeineren, bleibenderen Wert zu sichern.

Bemerkungen.

Rahmende Motive in Gartenkunst und Städtebau.

Von

Erich Everth.

Rahmung in diesen Künsten, die nicht darstellen? Wohl, seit Semper wissen wir, welche Rolle Rahmenwerk in allen tektonischen Kunstzweigen spielt, und können bei Jakob v. Falke gelernt haben, daß es auch in den anderen »technischen«, z. B. den textilen und keramischen Künsten einen breiten Raum einnimmt. Also vielleicht auch hier!

Aber welche Gesichtspunkte könnten hier für Rahmungen in Frage kommen? Haben wir hier gleich keine Kunstgebiete vor uns, die etwas nachbilden, so fällt damit doch nur die meist erwähnte Leistung eines Rahmens, das »illusionstörende Moment«, hinweg. Seine Einheitsfunktion dagegen kommt natürlich schon in Betracht, wo mehrere Gegenstände zusammengefaßt werden. Und Ehrung, Schmuck, wie sie der Aufwand einer Rahmung so häufig bedeutet? Sie sind doch überall willkommen und gern geübt, und umkränzen wird gerade die Gartenkunst sich selbst und anderes immer wieder mit Blumenbeeten oder Reihen von Rosenstöcken usw.! Ferner: die Klarheit der Begrenzung, wie steht es damit? Sie gehört selbstverständlich ebenfalls hierher, denn gern läßt man sich aufmerksam machen, wo etwas aufhört und etwas anderes beginnt, und die Gewißheit bereits, daß überhaupt Grenzen da seien, ist meist erwünscht und sicherlich hier. (Wo immer Linien gefallen, da spricht die Freude an der deutlichen Umgrenzung mit.) Das Lindern endlich jenes Aufhörens, wie es der Bildrahmen so wohl besorgt? Auch das spielt mit in der Gartenkunst. Wo ein Rahmen ist, da bricht das Gerahmte nicht »irgendwo« ab, sondern gleichsam motiviert, und läuft aus in etwas, das selber vollständig und geschlossen ist, das zudem die Aufmerksamkeit fesselt, das Auge »ablenkt« und in neuer Richtung kontinuierlich, ohne Chok, weitergleiten läßt. — Besonders aber soll uns im folgenden etwas leiten, was beim Bildrahmen erst vor kurzem beachtet worden ist, der Schutzgesichtspunkt. Denn das scheinbar so elementare, simple Moment eines Schutzes und seine ästhetische Sublimierung psychologisch hoch hinauf zu verfolgen bis in die feinsten dadurch bedingten Stimmungsnuancen, ist auch hier eine reizvolle Arbeit.

Der Kontrast zwischen dem bloßen nüchternen Gedanken des Schutzes und dessen ästhetischer Bedeutsamkeit wird uns gleich am Anfang recht einleuchtend bei dem Gitter, mit dem wir hier doch wohl in jedem Fall als mit dem Einfachsten und Unscheinbarsten zu beginnen haben. Das Gitter bietet ja für seine Formung im einzelnen mannigfache ästhetische Möglichkeiten, sei's daß es als abwehrend aufgepflanzte Lanzenreihe oder sonstwie aufgefaßt wird, und darf sich z. B. nicht perspektivisch zu vertiefen scheinen, weil das seine abtrennende, scheidende Funktion aufhöbe. Diese letztere ganz allgemein interessiert uns hier. Ein Haus bekommt eine eigentümliche Unnahbarkeit und Distinktion, Noblesse und Gepflegtheit, wenn es in einiger Entfernung durch solche Umwährung eingehegt wird.

Und es ist, als sei innerhalb eines solchen Gitters nicht der gewöhnliche, von allen benutzbare Raum da, sondern ein mehr idealer, für den kunstvollen Bau und seine kultivierten Bewohner vorbehaltener, ausgespart, als schnitte das Gitter eine kunstartige Sphäre aus der Natur heraus und gäbe so dem Bauwerk eine verwandte Umgebung. Auch einfache kleine Wohnhäuser können dadurch einen umfriedeten Charakter bekommen — »*my house is my castle*«. Ebenso wirkt eine Reihe hoher Prellsteine, die vielleicht mit Ketten verbunden werden wie am Berliner Zeughaus; oder durch eine Vorgarteneinfassung, sofern diese als noch zum Haus gehörig empfunden und nicht bloß auf den Garten davor bezogen wird, — also z. B. bei steinernen Pfeilern zwischen dem Gitterwerk, die im Vergleich mit dem Bau noch einigermaßen kräftig sind, oder bei hohen und schweren Gittern; zartere werden eher dem Garten allein zugerechnet, das richtet sich nach ihrer schützenden Kraft.

Ein friedsames Air erhalten umhegte Grabstätten auf Friedhöfen. Nicht bloß dem Hügel kommt man nicht zu nahe, auch in seiner Umgebung wird eine sakrosankte Zone geschaffen, wo man sich ohnedies ja immer scheut, fest aufzutreten. Das Grab bekommt durch irgendsolche Umzirkung eine Geferntheit, einen ästhetischen Zug, den es auch durch Ausschmückung häufig besitzt, erscheint also fast wie etwas, das nur zum Sehen da wäre, nicht zum Berühren, somit auch allem Unwirklichen, Entrückten, Vergangenen und Verklärten verwandter und ebenso wertvoll wie dieses; welch reiches rahmendes Gitterwerk haben die gotischen Sarkophage um sich und vor diesem oft noch ein Geländer; als läge der Tote nun ruhiger und befriedet in dieser Einfriedigung und dauernder an seiner Stätte, zugleich in geweihter, nicht so gewöhnlicher Erde. Der Tod ist ja selber etwas anderes als überall im Leben zu finden ist. Zumal aber bei dem »gedrängten Meer unzähliger Gräberwogen« auf einem Kirchhof, da ist solche behütende Isolierung des einzelnen Grabes erwünscht; wie man denn neuerdings einige, etwa 10—12, Grabstätten zu kleineren abgeschlossenen Gruppen, in Rondels und dergleichen, zusammennehmen und so mehr Ruhe gewinnen will. Mit den eigenen Mitteln der Gartenkunst, ihrem sanften, erfreuenden, lebenden Material ist all diese Verwahrung glücklich zu erreichen. Daß gerade hier jene harten, plumpen, stacheligen und noch dazu schwarzlackierten Gußeisenketten förmlich zu verfluchen sind, die den Angehörigen zurückstoßen und in ihrer trostlosen Kälte dem Tode selber scheinen ähneln zu wollen, brauch' ich nicht erst zu sagen. Endlich dem ganzen Kirchhof mit seiner Holzumgatterung oder Mauer, den Busch- und Baumsäumen, eignet Stille und Abgeschiedenheit, die ihm noch mehr, als jedem Garten schon, wohl ansteht.

Das Wesen des Gartens nun ist ja ganz eigentlich das »Gehege«, in jeder Weise werden seine Kulturen gehegt, auch dem Wilde und dem Fuß des achtlosen Wanderers entzogen. Und wenn wir den Garten mit seinem entfernten Verwandten, dem Walde, vergleichen, so ist auch für den Menschen, für den er da ist, die Abgeschlossenheit und Beruhigung das Erquickliche an ihm. Nicht nur sein Eigentümer will sich da so gut wie im Hause zu Hause fühlen, sondern jeden Benutzer erfreut die ungestörte, oft auch von außen ungesehene Behaglichkeit.

In Laurins »kleinem Rosengarten« heißt es:

»Dabei ein schönes Gärtelein,
Darumb gehet ein seiden Faden.«

Ja, dieser Faden schon markiert ästhetisch in der Tat sehr fein und beinahe genügend eine Markscheide und eine wohl verwahrte Sphäre. Welcher Unterschied eben gegen den »wilden Tann« des Mittelalters, wo einem allerlei passieren konnte. — Dann aber ist der Garten auch menschliche Arbeit und bedarf, zumal als Kunst, des Schutzes, verdient ihn und ist ihm verwandt, hat denn auch fast stets eine

Umwallung, durch Mauern und Zäune, Staket und Spalier, Flechtwerk und Hecken, Busch- und Baumreihen; etwa gar Zypressenalleen, die wie Lanzen herumgepflanzt sind, oder sonstige kompakte, solide, geballte Baumkronenformen, die in Reihen wie Mauern wirken, den Wind brechen und oft auch dankenswert dem Blick die andern Mauern (vielleicht gar Brandmauern) der Stadtgegend draußen entziehen.

Auch um einzelne Abteilungen innerhalb der Gartenanlagen ziehen sich Hecken; man denke an die Boskets und Séparés bei Le Nôtre, in Versailles oder Sanssouci, die mit ihren regulären, scharf abschließenden Schnittlinien auch noch nicht die Natur zu vergewaltigen brauchen, wenn sie sie gleich mit Recht der Kunst einigermaßen unterwerfen. Wahrhaft künstlerische Formung tötet nicht.

Es brauchen eben Rahmungen nicht gerade die kalten und dürren, kniehohen Eisenstangen zu sein wie im Berliner Tiergarten, die dennoch, sogar um ziemlich naturhafte, Wiesen nachahmende Grasflächen gelegt, ebenfalls schon eines ästhetischen Ausdrucks nicht ganz ermangeln. Andere Rahmungen quälen die Natur gar nicht, pflegen und stilisieren sie nur, und auch durch die Verwahrung, nicht bloß durch die reguläre Linie.

Meist ist auch in den Gärten überhaupt nicht mehr bloße Natur vorhanden, in den Bauerngärten, die Lichtwark vor einem Jahrzehnt zuerst wieder empfahl, nun schon gar nicht. Vollends für den Zusammenhang mit Bauten und gar in der Stadt wird Stilisierung der Natur durchaus vonnöten. Selbst beim Rasen aber macht es einen Unterschied, wenn man ihn umranden will, ob er gepflegt ist oder völlig wie eine Naturwiese. Die zufällige Natur, die bei Veränderungen bleibt was sie ist, braucht den Schutz nicht; um freie Natur herum ist wenigstens eine künstlichere Rahmung ästhetisch höchstens von wertbetonendem Ausdruck, stört aber leicht die andersartige Eigentümlichkeit. Gesuchte Unregelmäßigkeit freilich, also gemachte Natur, ist noch schlimmer. Gartenkunst, wirkliche Kunst, die ihren Stil hat, gibt nicht Naturnachahmung wie die japanische und chinesische mit den Miniaturlandschaften im Garten und auch nicht »geschraubte und empfindsame Bilder«, wie unter ihrem Einfluß die englische des 18. Jahrhunderts (heute machen so etwas wohl »Blumenzüchter« oder »Kunstgärtner«, aber nicht Gartenkünstler). Und natürlich passen jene Einfassungen besonders zu so hochstilisierten Anlagen, wie die des Rokoko waren, die in all ihren Formungen die Natur gleichsam geflissentlich fernhalten wollten, exklusiv, kulturlich und aristokratisch auch darin, und sie entsprechend durch Umzirkung des Gartens auch räumlich-dynamisch ausschlossen. Solche Dinge scheinen zudem besonders empfindlich, schon durch ihren sehr geistigen Charakter. Diese Zeit zog ihrem Wesen entsprechend den Park fast durchweg, auch in ihren Bildern, dem Walde vor, nur jener erträgt auch eine Umgatterung. Über einen der eigentümlich geometrisch-architektonischen Gärten von Peter Behrens mit ihrer Neubelebung von Formgedanken der Renaissance, des Barock und Rokoko und mit ihren nun so viel nachgemachten hohen weißen Spalieren sagt einmal Breysig: »Der Garten wird hier zum wohl umschränkten Wandelgang; ihn zu erhalten bedarf es mehr noch des Zimmermanns, als des Gärtners.« Das paßt dort zu dem sehr »absichtlichen« Charakter überhaupt, da ist selbst das noch kein abtötendes Entziehen noch gar polizeimäßig zu nennen. Wird aber auch von anderen Künstlern die Natur trotz einiger Umschanzung immerhin mehr als Natur bestehen gelassen, so muß doch gerade die moderne Gartenkunstbewegung, die, wie alle dekorative Kunst, deutlich künstlerische, d. h. »menschlich gewollte und erdachte Bildungen«, dabei aber materialgemäß geben will, sie also muß auch diese Rahmenfaktoren pflegen; sie helfen ihr denn auch in weitem Umfang, bis hinauf zu den pergolaartigen Um-

gängen, wie sie heute wieder modern und z. B. im Berliner Rosengarten und auf mehreren neuen Berliner Plätzen zu finden sind.

Und ganz organisch vollends sind Rahmungen, die mit den eigensten Mitteln der Gartenkunst, also etwa mit Hecken gliedern; die letzteren bestehen nicht umsonst so oft aus Rot- oder Weißdorn, Brombeeren oder Stachelbeeren, wilden Rosen und dergleichen, sind also wehrhaft, abwehrend und oft außerdem beschnitten zu festen, geschlossenen Formen; oder der knorrige und zähe Buchsbaum umzieht die Blumenstauden; oder auch nur schmale, oft etwas höher aufwachsende Beetstreifen fassen andere, breiter und flacher geformte und anders gefärbte Beete ein. Ja, ähnlich, nämlich gegen den Tritt des Spazierenden schützend, wirken selbst noch manche Bordeinfassungen an den Gartenwegen, aus bunten einheimischen Steinchen etwa. Muscheln hingegen haben im Garten kaum etwas zu suchen, selbst in Küstenstrichen wohl nicht; schlimm aber sind Bandeisen oder Drahtgitter, die den Pflanzen selbst womöglich zu nahe kommen; doch gibt es kleine weiße Holzgitter von Handhöhe mit zierlichen Bögen oder gekreuzten Stäbchen, die dem natürlichen Gewächs verwandter sind und auch als Wegrand im freien Garten (nicht bloß am Blumenbrett im Fenster) erfreulich werden können. Solche Randumsäumungen wirken zugleich nach Art eines Saumes, sichern und verdecken bandartig eine Abschnittstelle, z. B. eines Rasenstücks, die dem Auge sonst vielleicht wehe täte, vermitteln einen Übergang und bezeichnen doch eine klare Grenze. Auch verhindern sie, daß trockener Boden abbröckelt. Durch all das erfreuen in den Gärten ja auch saubere und feste Bassinränder, die den Kulturcharakter der ganzen Anlage bekennen; denn eine in den Grund sickernde oder gelegentlich in die Umgebung überlaufende Wasserlache mit ausgefransten Borden wäre hier fehl am Ort, erinnerte an Pfützen oder Überschwemmung; wo der Mensch arbeitet, da liebt er Begrenzung, Ordnung, selbst in der freien Natur, wo er denn die Ufer manches Teiches oder Sees ebenfalls reguliert; und auch die Pflanzen im Bassin haben durch solchen festen Rand noch einen schützenden Rahmen mehr. —

Wie nun der vorhin erwähnte Vorgarten auch selber das Haus entzieht und einbettet, so steuert der Garten überhaupt anderen Künsten, z. B. der Plastik, Rahmungen bei, die letztere als darstellende Kunst ja sehr brauchen kann; also etwa niedrige und hohe Hecken um das Bildwerk herum oder Rondelle aus Blumenbeeten, die das Werk als »unbetretene, nicht zu betretende« Flächen isolieren und eine schmeichelnde Umgebung schaffen, dabei selbst wieder gerahmt sein mögen, kurz, es ergeben sich ganze feine Systeme solcher sinnvollen Hors d'oeuvres. Dichte Baumgruppen rings dort herum schließen ab gegen Lärm, stellen sich als Wächter herum, man empfindet Ehrfurcht vor dem Dargestellten und es hilft derlei wohl direkt charakterisieren, z. B. Geistesmenschen gegenüber; manche Naturen unter diesen brauchen Abgeschiedenheit besonders: könnte man Erasmus z. B. auf einen Markt stellen? Dort aber ist nun Einsamkeit, wo der Schwarm der vielen nicht heran kann, Verklärte und hoch Gewürdigte berühren sich kaum mit dem Alltag. Auch ihre Ruhe dann ist etwas Vornehmes, und »der Ort, darauf du stehst, ist heiliges Land«, ist gefeit, ein Herkos, — um ein Kunstwerk oder gar um Götterstatuen höchst sinngemäß; wie ja die Tempel oder Altäre oder selbst einige heilige Bäume im Altertum ebenfalls ihren gebannten Hainbezirk um sich hatten. Und deshalb stellt man all so etwas gern in die Natur und hinaus aus dem Trubel der Städte und dem »Qualm der Grüfte«. Bis zur religiösen Feierlichkeit können sich jene Wirkungen also steigern, wie lautlose Scheu vor etwas Ewigem erscheinen, das selber ja auch nicht in vergänglichen Lauten vernehmbar wird. Sakral wirken in Böcklins heiligem Hain die regungslos senkrechten und mit kaum gekraustem Blätter-

werk gleichsam selber wieder vor Ehrfurcht nicht einmal flüsternden abschließenden Baumreihen, die vielleicht auch selbst das zu Verehrende enthalten mit ihrem Erhabensein über den Moment. Denn das ganz Stille erhebt uns über das Einzelne und Individuell-Psychologische, führt uns ins Allgemeine, paßt also auch zum Typischen, Symbolischen, Monumentalen und versenkt uns in Ahnung des Unendlichen. All das kommt schon durch solche abschließenden Wipfel heraus, die selber höchstens ein eintöniges, von nichts unterbrochenes, feierliches und geheimnisvolles Rauschen um das Monument herum hören lassen.

Dabei stehen sie selbst fast immer noch eine Strecke zurück vom Werke, wie um nicht zu stören mit ihrem Lispeln und ihm nicht auf den Leib zu rücken; kurz sie geben gleich manchen anderen Rahmungsveranstaltungen zunächst einen Platz um das Werk frei, der denn ein besonders hochtragendes Motiv bedeutet. Zu Königen und Eroberern paßt solche Scheu vornehmlich, die in starken Fällen fast wie Furchtsamkeit von Trabantenreihen aussehn kann; oder geistige Eminenz scheint sich durch Respekt Belästigungen fern zu halten, wie sie geistig nichts mit Gewöhnlichem zu tun hat. So stellt man denn Statuen auch nicht in der Mitte von vielbefahrenen oder -begangenen Alleen auf, Rauchs Friedrich II. steht an einem Endpunkt, und an das tote Ende von Alleen bringt man Monumente allerdings gern; jedes Zurseiterücken, hier wie auf Plätzen, salviert und gibt oft noch Rückendeckung. Plane Umgebung wiederum ist überschaubar, sichert also insofern gleichsam gegen Angriffe; sie macht aber auch zugänglicher, und deshalb tut in solchem Falle weiterhin, besonders bei niedriger Lage, noch eine abermalige Rahmung gut, sei diese auch nur die Begrenzung der Lichtung.

All derlei gibt es nun ebenfalls um einzelne Häuser bei der Einrahmung der Architektur durch Landschaft oder durch Landschaftsgärtnerei; zu dieser letzteren also gehn wir nun weiter. Wenn z. B. um das Haus in einiger Entfernung, nach einem absichtlich frei gelassenen begrenzten Raum deutlich von Menschenhand Bäume gereiht sind, deren Gegensatz zu dem offenen ebenen Raum die Freiheit von allem Verengenden auf diesem Plan recht bewußt macht, so ist das Schutzmoment eindrücklicher als bei einem nur irgendwo in unregelmäßig aufhörender Lichtung eines Naturwaldes geschützt daliegenden Hause, wo es ja auch gut ist, wenn einiger Abstand innegehalten wird, schon damit Luft, Licht und Wärme herzugelangen können. Oder: wenn wenige Bäume, die zwar deutlich nur für das Gebäude da sind, nun zu dicht herandrängen, so ist das nicht sehr glücklich, wenngleich die wenigen nicht allzu bedrückend werden mögen. Dahingegen kann ein einsam, wohl gar auf unbegrenzter Öde wie »verloren« liegendes Haus, am Wege vielleicht, wo alles vorüberkommt, geradezu unheimlich sein. Ein nahe herantretender wilder Wald endlich scheint offenbar gerade gegen mancherlei nicht zu schützen, nimmt z. B. den freien Überblick (versteckt freilich auch das Haus); um Stadtansiedlungen hat man einst die Wälder auf eine Strecke ausgerodet, so daß nichts unbemerkt herankommen konnte. Man sieht: das »Einbauen in die Natur« hat auch in unserm Punkt allerlei Möglichkeiten, und nach alledem ist ein menschlicher Park mit einer Lichtung um das Haus besonders gut, der selbst oft wieder umhegt, von praktischer Benutzung frei und durchgeforstet, also nicht beklemmend ist.

Ohne eine größere Parkanlage sind z. B. Rokokoschlösser mit ihrem Wohngeschoß zu ebener Erde und bei der so sehr geöffneten Wand mit den hohen Fenstern, die ja doch Schutzlosigkeit bedeuten, ästhetisch kaum denkbar, zumal hier auch alles gar nicht nach dicken Mauern aussieht. Diese Schlösser brauchen womöglich noch außerdem (und haben auch häufig) abschließende Terrassen und Teiche vor der Fassade und bleiben auch dann noch Zeugnis sehr friedlicher

Zeiten, — ein Revolutionsstil ist das nicht; ganz dem Zeitgeist gemäß öffnen sie sich gleichsam auch der Natur, für das nötige Maß darin aber sorgt eben die Art der Umgebung. Von Menschen gerodete, gesäte oder gehaltene Rasenflächen z. B. lassen das Gebäude nicht in der Natur untergehen, diese eben nicht herandrängen und überwuchern.

Noch in anderen Punkten können Gartenumgebungen sehr verschieden ausfallen; kleine großstädtische Vorgärten z. B. sind nur bei feineren Häusern angebracht, bei schweren und trotzigen wird man lieber andere Rahmungsmotive nehmen. Auch die Bäume richten sich, wenigstens wenn sie in geringer Anzahl und dicht dabei stehen, also deutlich irgend ein Schutzmoment ausdrücken sollen, in ihren Arten nach dem Charakter des Baues: einem recht massiven werden zarte Stämmchen wenig dienlich sein, wohl aber Mauern von mächtigen vollen Wipfeln, mit denen man wiederum Pavillons und Kioske erdrücken würde, die man doch unter Bewahrung ihrer Luftigkeit mit einer kräftig wirkenden, auch hohen, freilich immer noch luftigen Vegetation umgeben mag. —

Denselben Gegensatz von Einbauen und Freilassen kennt nun auch der Städtebau. Auch da gibt es Plätze von jener befreienden Wirkung. Zunächst ein Wort von ihnen selbst, hernach von dem, was auf dem Platze ist. Auch er wird gerahmt, hat ja auch allerlei ästhetische Werte als bloßes Raumgebilde, und durch den Kontrast eines recht markierten Randes wirkt er erst ganz in seiner Eigenart; in der Freiheit und zugleich Geschlossenheit beruht eben seine Schönheit. Entsprechend ist es bekanntlich auch erwünscht, daß der Ring der Gebäude und ihre Fassaden tunlichst geschlossen seien; ja, so wenig Straßenmündungen wie möglich sollten sichtbar in ihn einlaufen. Die abschließenden Gebäude aber stehen gleichsam wieder bescheiden zurück. (Manchmal rahmen Schranken auf dem Platze Teile von ihm noch besonders ein, z. B. vor S. Antonio in Padua.) Denkt man nun gar an ein so grandioses Beispiel höchster Raumkunst wie die Kolonnaden der Piazza vor S. Peter, die in reiner Linie ohne weiteren Zweck die Esplanade rahmen und nur einen Zugang haben: welche Ruhe ist da auf der Fläche, kein bewegt wirkender Kleinkram zeigt sich auf ihr, nichts stört auch von außen her Auge und Ohr. Und ganz besonders deutlich baucht sich dieser Rahmen rundlich aus für das ebene Raumgebilde, umfaßt es eindrücklich und erscheint nach außen konvex abwehrend; eine so deutlich einheitliche Form und eine Herrlichkeit hat dieser Platz, wie ein viereckiger und bloß zwischen Gebäuden liegender es kaum könnte, und der Vorzug liegt sichtlich auch in den Schutzbeziehungen.

Und kontinuierlich sind diese Kolonnaden dann mit S. Peter selbst zusammengeschlossen; vor ihm liegt der Platz, auf ihn als Vorhof ist er bezogen, weil die Fassade auf den Platz hinaussieht, und weil das Auge des Besuchers, der in diese Freilufthalle eintritt, recte auf den Bau hingeführt wird, — durch die Einziehung der Säulenhallen dicht vor der Front noch besonders. Vor dem Dom liegt freier Raum weithin, und weithin herrscht auch Abgeschiedenheit, nichts vermag seitlich heranzukommen; unterschieden ist das Gebäude von anderem, fern bleibt ihm alles Profane, für den Besucher lange vorher, ehe er die Tempelstufen hinansteigt; ernster, feierlicher wird die Wirkung, und selbst das Weltliche der Fassade wird glücklich etwas gemildert.

Für alles aber, was auf einem Platze steht, wirkt der Gürtel der Häuser natürlich ähnlich. Besonders häufig werden da Monumente sein. Statuen stellt man ja gern auf freie Plätze hin, wo sich das Gedränge etwa mehr verteilen mag im Gegensatz zu engeren Straßen, durch deren Kontrast man dann die bessere Atmungs- und Regungsmöglichkeit noch mehr empfindet; und häufig hat man diese

Denkmäler oder Brunnen in der Mitte angebracht, wodurch man freilich dem Platz ästhetisch etwas die Selbständigkeit und freiere Benutzbarkeit nimmt, ihn leicht einem ansehnlichen Werk unterordnet (vielleicht dadurch, daß schon der Betrachter jene befreienden Absichten für das Denkmal als maßgebend ansieht). Aber auch Gebäude können auf dem Platze stehen, auch rund um sie zieht er bisweilen sich herum. Wie scheint das dann geehrt, wofür in der Stadt, die den Raum zum Wohnen braucht, um jener feinen Effekte willen solche Fläche ausgespart scheint! Wertvoll wirken solche Bauten, denen in dieser Art begegnet wird; daher man z. B. festliche oder öffentliche Gebäude, Kunstwerke von höchsten Lebenszwecken, gern alleinstehend anlegt, etwa Dome mit der Stille des Kirchenplatzes, sie sollen gleichsam nicht von gleichgültigen Bauten umdrängt werden; auch Rathäuser sollen sich nicht verstecken, und wir gewöhnten uns bei ihnen schwer an das Einbauen in die Straßenzeile, das für uns noch ziemlich »amerikanisch« ist, ebenso wie bei Theatern. Auch die Benutzer wollen sich in Kirchen und Theatern dem Gewühle und Getöse ferner fühlen. Doch haben wir auch von Kirchen schon andere Beispiele in Berlin, Wohnhauskirchen, die dabei nicht einmal immer etwas eingerückt sind, vom Verkehre weg, der vielmehr dicht daran vorüberstürzt und -schiebt. Denn mindestens etwas aus der Straßenfront zurückgezogen wünschen wir etwas Derartiges wohl, also wieder mit einem kleinen Platz davor; so etwas gibt es denn auch schon länger bei uns. Je monumentaler, also den gewöhnlichen Häusern fremder und wertvoller, die Bauten sind, desto mehr werden sie so etwas verlangen, das dann gerade aus dem Kontrast zu anders situierten Gebäuden Eindruckskraft gewinnt. (Kirchen rahmte früher der Kirchhof oder der Pfarrgarten, und deren Mauer wieder umhegte auch die Kirche.) Gewiß gewinnt die Höhe der Dome, wenn sie plötzlich aus Häusern vor uns auftauchen, die oft fast dicht herantreten und also ihren kleinen Maßstab ganz nahe legen, aber Luft und Licht und Wärme ward da gelegentlich zu sehr entzogen und die Mauern durch Feuchtigkeit und Stocken geschädigt; und — eingebaut ist auch das noch nicht! Und sollten sie nicht vielleicht gerade in solchen Fällen aus dem Gedränge und Gewirre aufsteigen und der Beschauer, der da unten sich gedrückt fühlt im Engen zwischen Häusern und Menschen — wie in mittelalterlichen Straßen zumal —, sich dort heraus nach oben ziehen lassen? Gerahmt schließlich bleiben die Kathedralen in jedem Fall durch das kleine Gewimmel der Häuser, auch wenn das ihnen etwas weiter vom Leibe bleibt. Liegt doch die ganze Stadt wie ein schützender Rahmen herum und ist von weitem gesehen oft nicht zu groß dazu.

Mag ein engeres Zusammen der Bauten nun wärmer wirken, so können wir bei kirchlichen und sonstigen öffentlichen Gebäuden, wo der Respekt das Wichtigste im Ausdruck ist, auf solche Vertraulichkeit der anderen Häuser verzichten, etwa bei einem Palais de justice. Besser wäre sie immerhin auch hier als etwa ein kaltes, bloßes Alleinstehen irgendwo vor der Stadt. Kalt, eben wie ohne Berührung und windig, trostlos erscheint ja alles, was auf öder Ebene »verlassen« allein liegt; ein wenig ist davon schon auf sehr großen, aber noch begrenzten Plätzen zu empfinden, z. B. in St. Petersburg; den kühleren oder wärmeren Charakter einer Stadt bestimmt nicht nur das Klima, sondern auch der Grad der Raumverschwendung oder -ausnutzung. Winterbilder gewinnen auch durch große Flächen und nicht nur, weil mehr Schnee zu sehen ist. Eng und warm aber wie eine Umkleidung sitzen auch allerlei Rahmungen an, z. B. im Städtebau: die Straßenzeile, in der etwas seitlich beiderseits Anlehnung findet, gibt den Häusern auch für den ästhetischen Eindruck Wärme; auch diese Bauart besitzt ihre Rahmung und ihren Schutz, gegen Kälte wie überhaupt, nur sind das andere Werte: Behaglichkeit, Nähe, Intimität, und sie

passen wo anders hin als zu öffentlichen Gebäuden, eben zum bürgerlichen Haus. Auch da aber nur bis zu gewissen Graden der Enge, in anderen ist uns so etwas heute selbst da unerträglich. Im »Roland von Berlin« sagt Alexis über die Straßen: »Der Sinn änderte sich. Er will itzo leere Räume um sich haben, um behaglich zu sein, wo die Väter sich einschachtelten, um warm zu sitzen«; und später: »aber in eckigen Winkeln, an abschüssigen, engen Gassen zu wohnen, war überhaupt in jenen frühen Zeiten kein Zeichen der Armut und Niedrigkeit. Stürme und Strömungen brachen sich daselbst leichter, als in breiten, langen Straßen. Und was war die Geschichte einer Stadt im Mittelalter anders, als fortlaufende Reibungen, Stürme und Strömungen zwischen den Gewerken und Geschlechtern, untereinander und gegeneinander. Je enger, verschlungener ineinander genestelt sie wohnten, desto behaglicher, sicherer dünkten sie sich. Die Wohnung, die Stadt war das Nest, das weite Feld umher der Flugkreis für die Emsigen und Mutigen.« Das war nur bei den wenigen »festen« Häusern anders, diese hier waren eben keine, hier war das Zusammen der Vielen ein Trost und eine Hilfe.

Und damals wurden ja auch ganze Städte verschlossen: Stadt-, Burg- und Klostermauern mit dem Wallgraben bilden ebenfalls einen Rahmen und stellen einen ästhetisch zu genießenden »Stadtfrieden« her. Und auch um sie mag sich wieder ein grüner Gürtel von Parkanlagen oder Waldungen schlingen, ein lebendiger, wogender Wall, und selbst diesen kann man bei der Anlage auf höchst natürliche Weise umrahmen:

Man kann nämlich auch bei der Gestaltung von Forsten in ästhetischer Absicht, wie man sie jetzt zu unternehmen anfängt, am Rande des Waldes härtere Hölzer wählen, vielleicht in einem schmalen Streifen, deutlich säumend: etwa starkstämmige und im Wipfelumriß geschlossene Eichen mit ihrer knorrigen Gesamtform oder starre, dunkle Nadelhölzer um weiche, helle Linden oder um zart und luftig geformte, lichte Birken. Ja ein Wald scheint oft von selber in einzelnen Kiefern gleichsam Vorposten auszustellen. Und so finden wir in der freien Natur noch mancherlei Rahmenelemente, die zugleich Schutzfunktionen ausdrücken. In der freien Landschaft draußen hört der Städte- und Gartenbau auf, freilich eine großartige Landschaftsgärtnerei und sonstige Landschaftskunst, die eine ganze weite Gegend unter Erhaltung ihrer Äcker und Wiesen umzuwandeln vermag, kann immer noch ihre großen Gestaltungsgedanken dort durchsetzen. Wir aber sehen jetzt nach Beispielen, wo auch die Natur von sich aus Ähnliches leistet. Baumreihen oder bepflanzte Böschungen kennt man als Randmotive an Wegen und Flußufern, durch reguläre Abstände der Bäume nur manchmal deutlich von Menschenhand (doch auch sonstige Randbefestigungen gibt es da, Steinwälle und Mauerborde an Wegen, man denke an Italien und bei Kanälen [oder auch Geländer an diesen], damit der Rand nicht ausgewaschen noch heruntergetreten werde; Chausseegräben sichern Weg und Feld gleichfalls gegen Überflutungen). Der Fluß zwischen Bäumen erhält etwas Lauschiges, vor dem Winde liegt er geborgen; ein Weg zwischen Bäumen ist nur nach vorn angenehm offen, zieht uns noch mehr dorthin und wirkt gesichert nach den Seiten, ebenso wie das Feld daneben, auf das man scheinbar weniger leicht abschweifen wird. Zur Wandelhalle wird die laubüberdachte Chaussee, der Spazierende fühlt sich wohl aufgehoben, Alleen haben auch darin ihre Annehmlichkeit. (Die Ruhe zur inneren Vorbereitung war der Zweck der zu ägyptischen Tempeln führenden Wege mit ihren Reihen von spalierbildenden Tierstatuen.) Von Natur ziehen sich an Bächen Weidengebüsche hin und geben ihnen gleichfalls etwas Heimliches (bewahren auch mit ihren Wurzeln den lockeren Uferboden vor Unterspülung). Ähnlich bestimmen den Eindruck mit die Kiefern um einen stillen Waldsee oder der

Lanzenkreis des Schilfes um einen Weiher; und der Reiz der Waldwiese beruht ebenfalls zum Teil auf derlei Momenten.

Einen abgeschlossenen Charakter bekommen endlich ganze Landschaftsabschnitte durch Wälder, Waldstücke oder Baumreihen. Waldungen um Berge lassen die Gipfel oberhalb ihrer noch unberührter wirken und scheinen auch die Ebene zu schützen; wie sie in bergreichen Gegenden in der Tat gegen Lawinen, Wasser und Sturm von den Höhen her wohltätig sind. Es erscheint denn auch natürlich, wenn solche Waldgürtel rings um die Berge parallel der Ebene laufen und nicht senkrecht an ihnen herabhängen, ausgerodete, leere Vertikalstreifen zwischendurch sehen schlecht aus. H. v. Salisch in seiner Forstästhetik wünscht so viel Baumwuchs für jeden Berg, »daß er, von der Ferne gesehen, einen waldigen Eindruck mache; denn für den unbefangenen Sinn erscheinen die Hügel und Berge als die natürlichen Beschirmer ihrer Gegend. Diesen Reiz würden sie verlieren, wenn sie selbst unbeschirmt aller Unbill des Klimas wehrlos offen lägen.«

Jawohl, auch die Höhen selber nehmen sich wie schützende Rahmung aus, sei's, daß sie in Ketten auftreten und Kessel und Täler zwischen sich bilden oder einzelnen Burgen ähneln. Ortschaften werden ja viel am Hang oder Fuß von Anhöhen angelegt, an diesen Hintergrund sich anschmiegend, und liegen dann nicht allein unterm Wind, sondern haben für den ästhetischen Eindruck überhaupt eine geschützte Lage (selbst ein Dorf im Bilde mit solcher Höhenlinie hinter sich, die als Horizont über ihm hinzieht und in Wirklichkeit weit entfernt von ihm wäre, scheint dadurch hinten und oben gedeckt). — Und für sich selber wieder haben Berge oft »Vorberge« gleichsam vorgeschoben oder Hügelreihen, hügeliges »Vorland«.

Ein ähnliches Bild geben dem Strande vorgelagerte Riffe und Inselketten, in der Nordsee etwa oder gar an der norwegischen Schärenküste, die auch darin ihre Reize hat. — Der Zauber von Inseln selber, wie etwa der Venedigs und seiner Einzelkomplexe, liegt zum Teil in dem überall abtrennenden Wasser; und die geheimnisvolle Stimmung des Schilfes beruht mit darauf, daß es weiter drinnen im See für Fuß und Hand unzugänglich ist, und allerlei in ihm Verborgenes ebenfalls, Geflügel, Nester, Seerosen, ein versteckter Kahn: eine Heimlichkeit, Ungestörtheit, Sicherheit vor Überraschungen (auch für Menschen, die darin sein könnten) wird uns beim Anblick halb bewußt, wir selbst versetzen uns unbewußt tiefer hinein, wo wir in Wahrheit nicht heran kommen können, — das alles gibt etwas sehr Lockendes.

Der Schutz aber gegen das Wasser kann endlich ebenfalls einer ganzen Landschaft das Gepräge geben, man denke an Dünen samt ihrem zusammenhaltenden Strandhafer und an Deiche, z. B. in den Marschen; felsige und waldige Küsten scheinen besonders zuverlässig, auch gegen eine feindliche Landung, ein weniger poetisches, aber sehr handgreifliches Moment.

Umfrage der Psychologischen Gesellschaft Berlin
über

Die Psychologie des motorischen Menschen.

Einführung.

Das Unternehmen, für das wir hierdurch die Beteiligung der Leser dieser Zeitschrift erbitten, hat für den Fachpsychologen ein doppeltes Interesse. Erstlich gilt es, die Frage zu beantworten, ob es gesetzmäßige korrelative Erscheinungen gibt, die einen universellen Vorstellungstypus zusammensetzen, oder ob, wie kürzlich erschienene Arbeiten vermuten lassen, jedes Gebiet geistiger Tätigkeit seinen lokalen Typus hat und diese Teiltypen in keiner notwendigen Verbindung stehen. Zweitens wäre es ein wesentlicher methodischer Fortschritt, wenn es sich zeigte, daß das zuvor von Bourdon geübte Verfahren der Selbstbeobachtung, in der hier gegebenen systematischen Ausgestaltung, ebenso übereinstimmende Resultate lieferte wie die experimentelle Forschung; denn auf dem Gebiet der Vorstellungstypen nähert sich das Experiment den Tatsachen immer nur indirekt und unter Zuhilfenahme vieler deduktiver Interpretationen, die Selbstbeobachtung dagegen erfaßt sie unmittelbar und ist überdies technisch geeigneter, große und räumlich getrennte Personengruppen zu prüfen.

Dem Ästhetiker gibt unsere Umfrage Material für die Probleme der »inneren Nachahmung« und der musikalischen Erinnerung. Ist sie erfolgreich, so würde sich eine ähnliche, die bildende Kunst betreffende Untersuchung, wie sie vordem schon von Vernon Lee versucht worden ist, leicht anschließen lassen.

Endlich ist auch der Pädagoge an unserem methodologischen Problem interessiert, denn bei Studenten, Primanern und Seminaristen ist das Verfahren systematischer Selbstbeobachtung anwendbar.

Bisher sind unsere Fragebogen ausschließlich von stark motorischen Personen beantwortet worden, die in ihnen ihr inneres Konterfei erblickten. Daher fehlt es uns noch an allem Vergleichsmaterial, ein Fehler, der behoben werden muß, wenn unser Unternehmen nicht trotz der Fülle der schon gelieferten interessanten Selbstbeobachtungen schließlich scheitern soll. Wir richten also auch an schwach oder nicht motorische Personen die Bitte, die kleine Mühe der Fragebeantwortung nicht zu scheuen.

I. Vorbemerkungen.

1. Für den Zweck des vorliegenden Abdrucks mußte unser ursprünglicher Fragebogen einige Streichungen und Zusätze erfahren. Da aber die Numerierung, um die einheitliche Verarbeitung der Antworten nicht zu stören, die gleiche bleiben mußte, so ist sie an einigen Stellen springend geworden.

2. Das scheinbar buntscheckige Durcheinanderwürfeln verschiedenartiger Fragen und »Versuche« entspricht bestimmten technischen Zwecken.

3. Jugendliche Personen unter 20 Jahren sowie Berufsrechner (Buchhalter, Kassenbeamte) werden gebeten, sich nicht an der Beantwortung der Umfrage zu beteiligen, da bei ihnen spezielle Gewöhnungen vorzuliegen pflegen, die das übliche Bild der Vorstellungstypen stören.

4. Manche Erscheinungen, nach denen wir fragen, verlieren sich in vorgerücktem Alter, können aber trotzdem für den, der sie besessen hat, charakteristisch sein.

Ältere Personen, die diese Umfrage beantworten, mögen also auch dann, wenn sich eins der betreffenden Phänomene in der Gegenwart nicht mehr bei ihnen findet, wohl aber ihnen zwischen ihrem 20. und 40. Lebensjahre eigen war, die Frage bejahen, zugleich aber am Rande das Wort »Früher« beifügen.

5. Um die Mühe des Beantwortens zu verringern und präzise, leicht zählbare Antworten zu erzielen, schreiben wir die möglichen Antworten vor. Gibt Erinnerung und Beobachtung keine ganz zweifelsfreie Auskunft, so füge man ein Fragezeichen bei.

Für die Mitteilung detaillierter Selbstbeobachtungen, die über die vorgeschriebenen, fertig formulierten Antworten hinausgehen, werden wir sehr dankbar sein.

II. Erklärung.

Bei einem Vertreter des motorischen Sprachtypus ist das Wortdenken ein inneres Sprechen. Stellt er den Satz »$5 \times 5 = 25$« vor, so ist er sich vielleicht bewußt, seine Sprachorgane ganz ruhig zu halten, es ist ihm aber trotzdem so zumute, als ob er den Satz mit der eigenen Stimme redete, und beobachtet er sich genau, so spürt er wohl in Lippen, Zunge und Kehlkopf mehr oder weniger deutliche Ansätze zu Bewegungs- und Berührungsempfindungen, hat z. B. beim F-Laut der Zahl 5 das Gefühl, als würde seine Unterlippe berührt — natürlich nicht so, als finde die Berührung wirklich statt, sondern es handelt sich nur um eine deutliche, dem realen Eindruck nahekommende Vorstellung.

Tritt das innere Sprechen des Motorikers mit dem inneren Hören des Auditiven verbunden auf, und ist es nicht sehr ausgeprägt, so läßt es sich anfangs schwer beobachten, denn die Bewegungsvorstellung ist der Selbstwahrnehmung unzugänglicher als die Tonvorstellung und wird von ihr verdeckt. Prüft man sich aber eingehender, so kann nach ein paar Versuchen der gebildete Erwachsene mit Sicherheit beurteilen, ob er nur auditiv oder zugleich motorisch ist. Der rein Auditive fühlt sich nämlich passiv, als sei er an dem Denkvorgang gar nicht selbst beteiligt, als redete bloß von außen her eine Stimme zu ihm; der Motoriker dagegen erscheint sich aktiv, selbsttätig, weil er sich eben mit eigener Stimme sprechend vorstellt. Ist Einem sofort im ersten Moment der Selbstprüfung dieses innere Reden unzweifelhaft, so ist dies ein Zeichen dafür, daß man stark oder einseitig motorisch ist.

III. Versuch 1a.

Frage 1. A: Ihr Name lautet?

B: Wünschen Sie jedenfalls ungenannt zu bleiben, auch wenn wir verdienstliche Mitteilungen zitieren wollen, die Sie uns geliefert haben?

C: Ihr Alter?

D: Ihre Adresse:

Versuch 1a. Wollen Sie gefälligst sieben Sätzchen aus dem Einmaleins (z. B. $5 \times 5 = 25$) und sieben dreistellige Zahlen (z. B. 365) leise und ohne wirkliche Bewegung der Sprachorgane überdenken! Währenddessen beobachten Sie möglichst genau, ob ein aktives »inneres Reden« sich bei Ihnen bemerkbar macht, ob Sie irgendwelche »Gefühle«, die den beim Sprechen entstehenden Empfindungen ähnlich sind, in Lippen, Zunge und Kehlkopf haben, z. B. beim S-Laut des Wortes »sechs« etwas in der Zungenspitze, beim K-Laut etwas am Zungengrunde oder weichen Gaumen zu spüren vermeinen! (Diese Erwähnung eines speziellen Falles kann suggestiv wirken, soll aber auch nur zur Illustration dienen. Man kapriziere sich also bei dem Versuche nicht auf die Zahl »6«! Übrigens ist man manchmal außerstande, solche einzelnen Bewegungs- und Berührungsvorstellungen in sich nachzuweisen, ist sich aber trotzdem des inneren Redens unzweideutig bewußt.)

Während des Versuchs schließen Sie die Augen, damit die Aufmerksamkeit ungeteilt den Denkvorgängen sich zuwenden kann. Den Mund bitte bei einigen Versuchen geschlossen, bei anderen offen zu halten, denn jede dieser beiden Mundhaltungen hat ihre störenden Momente, die nur durch Abwechslung beider auszuschließen sind.

Niemals dürfen die Versuche in der Aufregung oder nach reichlichem Alkoholgenuß vorgenommen werden, weil zu solchen Zeiten jeder motorisch ist.

Frage 2. A: Wenn das innere Reden sofort stark und unverkennbar hervortrat, ja vielleicht so sehr sich geltend machte, daß Sie nur mit Mühe wirkliche Sprechbewegungen unterdrücken konnten, so antworten Sie: Stark motorisch!

B: War das innere Reden erst nach einiger Übung oder bei verstärkter Aufmerksamkeit festzustellen, so antworten Sie: Schwach motorisch!

C: Konnten Sie gar kein inneres Reden in sich konstatieren, so antworten Sie: Nicht motorisch!

D: Sind Sie zu keiner sicheren Entscheidung darüber gelangt, ob sich inneres Reden bei Ihnen findet, so antworten Sie: Unsicher.

Frage 3. A: Spielt bei Ihnen das Gesichts- und Klangbild der Zahlen, das innere Lesen und Hören gar keine Rolle, ist das innere Sprechen die einzige Vorstellungsweise, die Sie während der Versuche in sich finden, so antworten Sie: Ausschließlicher Motoriker!

B: Tritt bei Ihnen während des Zahlendenkens das innere Reden, wenigstens dem inneren Lesen und Hören gegenüber, sehr in den Vordergrund, so antworten Sie: Vorwiegender Motoriker.

Es ist für unseren Zweck ebenso wichtig, daß die Nichtmotoriker, wie daß die Motoriker die weiteren Fragen beantworten.

IV. Fragen für Fachpsychologen

und solche Personen, die sich andauernder mit der Beobachtung ihres Vorstellungstypus beschäftigt haben.

Frage 4. Haben Sie schon auf Grund früherer Experimente und Beobachtungen ein Urteil über Vorkommen und Intensität des »inneren Redens« bei sich gewonnen? Falls ja, bitten wir um nähere Angaben, ersuchen aber um scharfe Unterscheidung der Ergebnisse, die beim Lernen, und derjenigen, die beim freien, unbeeinflußten Denken, im Sinne des obigen Versuchs 1 a, gewonnen sind.

Frage 5. Haben Sie Beobachtungen darüber gemacht, ob das innere Reden in seinem Auftreten oder seiner Stärke davon abhängig war, ob Sie lagen oder aufrecht saßen, den Mund offen oder geschlossen hielten; vor dem Versuch sich ruhig hielten oder bewegten, oder ob irgendwelche andere, bisher noch nicht beachtete, Faktoren dabei mitspielten? Dann bitten wir sehr um detaillierte Mitteilung Ihrer Erfahrungen.

Frage 6. Haben Sie vielleicht Kehlkopfbewegungen oder Zungenbewegungen beobachtet, die zwar nicht genau dieselben sind wie beim wirklichen Aussprechen der Worte, aber diese in einer bestimmten Weise repräsentieren? Und können Sie angeben, in welcher Form die gemeinten, gewissermaßen symbolischen Bewegungsimpulse als Ersatz für wirkliche Sprachbewegungen auftreten?

V. Irradiationsbewegungen.

Frage 7. A: Sind Sie in der Beziehung »nervös«, daß Sie beim Erschrecken auch bei geringfügigen Anlässen sehr stark zusammenfahren und ungewöhnlich umfangreiche, Ihrer Umgebung auffallende heftige Arm-, Hand- und Rumpfbewe-

gungen machen? Hat sich diese Erscheinung vielleicht nur zeitweise, fluktuierend gezeigt?

B: Neigen Sie zu besonders lebhaftem Gestikulieren? (Die Frage ist auch dann zu bejahen, wenn Sie sich, dank der Erziehung oder Selbsterziehung, das Gestikulieren abgewöhnt haben sollten.) Antwort: a) Ja; b) Nein.

Frage 8. Kommt bei Ihnen »lautes Denken« vor, ertappen Sie sich zuweilen darauf, daß lebhaft vorgestellte Worte sich Ihnen auf die Lippen drängen und geflüstert oder laut gesprochen werden? Antwort: a) Ja, häufig; b) Ja, aber selten; c) Nein; d) Nicht erinnerlich. Bitte um Angabe der Denksituationen, in denen die Erscheinung auftritt!

Frage 9. A: Hören Sie gern Musik, oder ist sie Ihnen ein gleichgültiges, vielleicht sogar unangenehmes Geräusch? Antwort: a) Gern; b) Gleichgültig bzw. unangenehm.

B: Haben Sie sich manchmal darauf ertappt, daß Sie Musik, die Sie gerade hörten, unwillkürlich mitsangen oder mitpfiffen, oder sie wenigstens durch kleine Ausatmungsstöße im Rhythmus der Melodie markierten? Antwort: a) Ja, häufig; b) Ja, aber selten; c) Nein.

C: Neigen Sie dazu, zu gehörter Musik unwillkürlich den Takt zu schlagen, sei es mit dem Fuß, der Hand, dem Finger, dem Kinnbacken usw.? (Die Frage ist auch dann zu bejahen, wenn Sie sich diese Eigenschaft geflissentlich abgewöhnt haben sollten. Musiklehrer, die sich die Taktiergewohnheit vielleicht erst beim Unterricht zugelegt haben und sich nicht sicher entsinnen, ob sie sie schon vorher besessen haben, lassen die Frage besser unbeantwortet.) Antwort: a) Ja, häufig; b) Ja, so stark, daß es störend wirken kann; c) Ja, selten; d) Ja, aber nur andeutungsweise; e) Nein. (Eventuell zwei Antworten nebeneinander!) Für detaillierte Selbstbeobachtungen wären wir dankbar.

Frage 10. A: Haben Sie Kegel, Billard, Tivoli oder sonst ein Spiel gespielt, bei dem es auf den richtigen oder falschen Lauf einer Kugel ankam? Antwort: a) Ja, häufig; b) Ja, selten; c) Nein.

B: Haben Sie dabei jene, ziemlich belustigend aussehenden Bewegungen des Rumpfes und der Hände an sich beobachtet, die den Anschein erwecken, als wollte der Spieler die verkehrt laufende Kugel noch nachträglich und aus der Ferne in die richtige Bahn zurückdrücken? Sie bestehen namentlich in einem seitlichen Biegen des Oberkörpers nach der gewünschten Richtung hin. Antwort: a) Ja, häufig; b) Ja, selten; c) Nein.

Frage 11. A: Sind Sie schon in der Lage gewesen, ein Kind füttern zu müssen? Antwort: a) Ja, häufig; b) Ja, selten; c) Nein.

B: Haben Sie dabei beobachtet, daß Sie den Mund öffneten, wenn Sie den Löffel dem Munde des Kindes näherten? Antwort: a) Ja, häufig; b) Ja, selten; c) Nein. Wir hoffen, daß uns manche Beantworter noch eine Reihe von Bewegungen mitteilen können, die der Erzieher macht, wenn er sie vom Kinde erwartet.

Frage 12. A: Ist es Ihnen vorgekommen, daß Sie Worte oder Figuren, an die Sie gerade lebhaft dachten, unwillkürlich mit dem Finger in die Luft, auf den Tisch, die Handinnenfläche, den Daumennagel u. dgl. malten? Antwort: a) Ja; b) Nein. Nähere Angaben erbeten!

B: Oder wurden solche Worte manchmal unbewußt auf Papier geschrieben, eventuell stenographisch? Antwort: a) Ja; b) Nein.

C: Sind Sie im Zahlendenken visuell? Sehen Sie die Zahlen, mit denen Sie rechnen oder an die Sie denken, als optische Vorstellungen, als Gesichtsbilder von

Ziffern, Zahlworten, Liniendiagrammen vor Ihrem geistigen Auge stehen? Und sehen Sie sie deutlich oder unklar? Antwort: a) Ja, deutlich; b) Ja, aber unklar; c) Ja, mühelos; d) Ja, mit Mühe; e) Nein. Im Zweifelsfalle machen Sie einen Versuch!

D: Sehen Sie auch Worte manchmal visuell? Antwort: a) Ja, deutlich; b) Ja, unklar; c) Nein.

VI. Versuch 1b.

Der Versuch 1a, d. h. das Denken von sieben Zahlsätzchen und sieben dreistelligen Zahlen unter Beobachtung des »inneren Redens«, bedarf mehrfacher, unterbrochener Wiederholung.

Lesen Sie daher in Abschnitt III die Versuchsbedingungen und die Fragen 2 und 3 noch einmal durch und wiederholen Sie dann den Versuch! Glauben Sie nicht, er müsse diesmal genau das gleiche Resultat ergeben wie zuvor!

Frage 13. Wie haben Sie soeben vorgestellt?

Antwort: A. a) Stark motorisch; b) Schwach motorisch; c) Nicht motorisch; d) Unsicher.

Antwort: B. a) Einseitig motorisch; b) Vorwiegend motorisch.

VII. Bewegungstrieb und Aktivität.

Musikalische Personen, denen Zeit und Lust zur Beantwortung der ganzen Umfrage fehlt, mögen Abschnitt VII und VIII übergehen; denn wir rechnen bei ihnen namentlich auf die Beantwortung des Abschnitts IX.

Vor der Erledigung des vorliegenden Abschnitts bitte Nr. 4 der Vorbemerkungen (Abschnitt I) nochmals durchzulesen! Weder Kindheit noch Jugendjahre noch die Zeit reiferen Alters sollen für die Beantwortung maßgebend sein, sondern vornehmlich Ihre 20er und 30er Jahre.

Frage 14. Sind Sie ein besonders eifriger Wanderer und Tourist, **mehr als die Mehrzahl der übrigen Menschen?** (Wir könnten auch nach Sport, Bergsteigen, Eislauf, Lawn-Tennis usw. fragen, wenn nicht vielfach Personen, die nur geringen Bewegungstrieb besitzen und sonst ziemlich bequem sind, teils durch die Mode, teils durch Wetteifer, teils endlich durch die Lust an geselligen Vergnügungen, Flirt usw. dazu gedrängt werden. Sollten Sie aber dessen sicher sein, daß Ihre Sportlust sich in ungewöhnlich hohem Maße schon oft bei Gelegenheiten betätigt hat, wo diese drei gesellschaftlichen Momente nicht in Frage kommen konnten und einzig die physische Lust an der Leibesübung oder frische Unternehmungslust in Betracht kam, so bejahen Sie die Frage!) Antwort: a) Ja; b) Nein.

Frage 15. Haben Sie (oder hatten Sie in jüngeren und gesünderen Tagen) eine besonders schnelle Gangart, so daß Sie die meisten Menschen auf der Straße überholen und, wenn Sie andere begleiten, sich absichtlich zurückhalten müssen? Antwort: a) Ja; b) Nein.

Frage 16. Falls Sie die beiden letzten Fragen verneinen, liegt das vielleicht daran, daß Sie zeitlebens durch irgendein körperliches Hemmnis (Korpulenz, Herzklopfen, Schwächlichkeit, organische Fehler) oder durch Zeitmangel, wirtschaftliche oder gesellschaftliche Gebundenheit so behindert waren, daß Ihr Bewegungstrieb keinesfalls zur Entfaltung kommen konnte, auch wenn er in Ihrem Temperament gelegen hätte? Antwort: a) Ja; b) Nein, keine Hindernisse.

Frage 17. Pflegen Sie ungeduldig zu sein, wenn Sie einige Tage zur Bettruhe gezwungen sind, oder ist Ihnen dieser Ruhezustand meist ganz behaglich, so daß Sie den Moment, wo Sie wieder aufstehen dürfen, ohne Spannung erwarten? (Versäumt man wegen der Krankheit wichtige Pflichten und Vorsätze, so wird jeder

ungeduldig; diese beiden Fälle sind also auszuschließen.) Antwort: a) Ungeduldig; b) Nicht ungeduldig; c) Habe keine ausreichende Erfahrung.

Frage 18. Gehören Sie zu jenen ungewöhnlich aktiven, rastlosen Menschen, die immer etwas vorhaben, unternehmen, mit leidenschaftlicher Anteilnahme betreiben müssen, meist den Kopf voll von Projekten und Zukunftsplänen haben, denen jede Zeit des Arbeitsstillstandes, der Untätigkeit, der Passivität peinvoll wird, die selbst, wenn sie ausspannen und Ferien machen, durch häufige Ortsveränderung, Touren, Jagen, Segeln, Photographieren usw. Tätigkeit und Aufregung in ihr Leben bringen müssen? (Natürlich hat jeder gesunde Mensch ein gewisses Maß von Aktivität. Nur wenn dieser Zug bei Ihnen in übernormal starker Ausprägung auftritt, bejahen Sie die Frage!) Antwort: a) Ungewöhnlich aktiv; b) Nicht ungewöhnlich aktiv.

Frage 19. Falls Sie die letzte Frage bejaht haben, geben Sie uns gefälligst Namen und Adresse einer Person an, die Sie genau kennt und viel mit Ihnen zusammengelebt und erlebt hat, damit wir sie befragen können, ob sie das gleiche Urteil über Ihre Aktivität fällt! Wir nehmen natürlich an, daß Sie die Antwort dieser Person in keiner Weise beeinflussen werden.

VIII. Gefühlswert der Bewegungsempfindung.

Frage 20. A: Neigen Sie in Ihrer Handschrift zu Schnörkeln oder schnörkelartigen, z. B. lang ausgezogenen, bogenförmig zurückgedrehten Buchstabenteilen? Antwort: a) Ja; b) Nein.

B: Bereitet Ihnen bei der Ausführung dieser Schnörkel die Handbewegung des Schreibens ein merkliches Vergnügen? Antwort: a) Ja; b) Nein.

C: Welche Motive, deren Sie sich erinnern können, haben sonst noch bei der Entstehung dieser Gewohnheit mitgewirkt?

Frage 21. A: Haben Sie (oder hatten Sie, als Ihre Zähne gesund waren) eine Vorliebe für Speisen, die starkes Beißen verlangen, z. B. Schwarzbrotkanten? Antwort: a) Ja; b) Nein.

B: Haben Sie eine Vorliebe für Speisen von spröder Konsistenz, die sich glatt durchbeißen lassen, z. B. Nüsse, Rettiche, Radieschen, Pilze, Blumenkohl, Kohlrabi? Antwort: a) Ja; b) Nein.

Nicht musikalische Personen können den folgenden Abschnitt unberücksichtigt lassen.

IX. Fragen an musikalische Personen.

Frage 22. A: Spielen Sie, oder spielten Sie früher ein Instrument? Antwort: a) Ja; b) Nein.

B: Falls ja, bitte um Angabe des Instruments!

C: Oder haben Sie sich wenigstens rezeptiv mit Musik beschäftigt und durch Besuch von Konzerten, Opern, musikalischen Unterhaltungen einige Übung im Hören und Genießen musikalischer Kunstwerke erlangt? Antwort: a) Ja; b) Nein.

Frage 23. Haben Sie jemals bei sich jene »Kapellmeisterbewegungen« beobachtet, die den musikalischen Gefühlsinhalt symbolisch zum Ausdruck bringen, z. B. gleitende, wagerechte, weit ausladende Bewegungen der flachen Hand bei majestätischen, Ballen der Faust bei kraftvollen Stellen, gewaltsames Zusammenpressen der gefalteten Hände bei höchster, bedrückender emotionaler Spannung? Oder sind Ihnen ähnlich symbolische Augen- und Atembewegungen vorgekommen, z. B. tiefes Einatmen bei breiten, erhabenen Stellen? Antwort: a) Ja, häufig; b) Ja, aber selten; c) Nein. Wir bitten dringend um genaue Schilderung der etwa beobachteten Bewegungen, eventuell auch um Mitteilung, wie sie entstanden sein können.

Frage 24. Machen Sie beim Denken oder Hören einer Melodie oder Harmonie gelegentlich unwillkürlich die Klaviergriffe, Geigengriffe usw., die zur Hervorbringung des betreffenden Tongebildes erforderlich wären? Antwort: a) Ja, häufig; b) Ja, selten; c) Nein.

Frage 25. Haben Sie bemerkt, daß die in Frage 9, 23 und 24 erwähnten, das Hören begleitenden Bewegungen (lautes oder leises Mitsingen, Kapellmeisterbewegungen, Taktmarkieren in irgend einer Form, Klaviergriffe) auf den ästhetischen Genuß des Kunstwerks Einfluß hatten, ja vielleicht ihn geradezu bedingten, so daß bei bewegungslosem Zuhören stärkere Gefühlswirkungen ausblieben? Antwort: a) Ich habe nicht bemerkt, daß die Mitbewegungen den musikalischen Genuß beeinflussen; b) Sie verstärken den Genuß; c) Ohne diese Bewegungen komme ich zu keinem rechten Genuß.

Frage 26. A: Spielen Sie ein Stück auswendig? a) Ja; b) Nein.

B: Wenn Ja, so verfolgen Sie, fern von Ihrem Instrument, mit geschlossenen Augen sitzend, das Musikstück in der Erinnerung und beobachten Sie, welche Vorstellungsmaterialien dabei verwendet werden! Wir lassen die Liste der Vorstellungsarten, die wahrscheinlich nur in Betracht kommen können, folgen. Die dominierenden bitte zu unterstreichen!

1. Tonvorstellungen. 2. Gesichtsbild der gedruckten Noten. 3. Vorstellung der Kehlkopfbewegungen, die nötig wären, die betreffenden Töne zu singen. 4. Motorische Vorstellungen der Arm-, Hand- und Fingerbewegungen, die nötig sind, um die betreffenden Töne zu spielen. (Man denkt daran, wie die Griffe sich »anfühlen«.) 5. Gesichtsbilder der greifenden Hände und bewegten Arme. 6. Gesichtsbilder der Klaviertasten, Saitenstellen und sonstiger Angriffsstellen der Instrumente. (Wir machen darauf aufmerksam, daß man vielfach die Tasten usw. nicht anschaulich sieht, wohl aber einen vagen, abstrakten Eindruck von den Distanzen und Raumverhältnissen reproduziert.) 7. Notennamen wie C, Fis, Es, B oder Do, Re, Mi, Fa, Sol. 8. Farbenvorstellungen, die mit den Tönen oder der Vortragsweise verknüpft sind.

Beobachten Sie Elemente, die auf dieser Liste fehlen, oder stellen sich manche Elemente nur bei ganz bestimmten Gelegenheiten ein, so bitten wir um Mitteilung!

Frage 27. Für diese wichtige Frage erbitten wir besondere Aufmerksamkeit! Die meisten Menschen empfinden den unmittelbarsten und stärksten musikalischen Genuß, wenn sie im Konzert oder mit Hilfe eigenen Spiels das Kunstwerk hören. Die spätere Erinnerung an das Gehörte weckt bei ihnen nur einen schwachen Gefühlsnachhall.

Einigen Menschen aber ergeht es umgekehrt. Fällt ihnen ein paar Tage nach einem Konzert eine gehörte Stelle wieder ein, so geht ihnen jetzt erst das gefühlsmäßige Verständnis dafür auf, jetzt erst empfinden sie, wie diese Töne in der Seele des Komponisten geklungen haben müssen, ja manchmal erscheint ihnen der rein innerlich wieder auferstandene Tongedanke so verklärt, so überaus schön, daß wirkliche Töne, selbst in virtuosester Vorführung, nie den gleichen ästhetischen Wert besitzen könnten.

Natürlich ist nicht davon die Rede, daß man manchmal ein gehörtes Tonstück erst nachträglich verstehen lernt, indem man Partitur oder Klavierauszug studiert, dadurch den musikalischen Vorstellungskomplex bereichert und auf früher nicht wahrgenommene Feinheiten aufmerksam wird. Die Verklärung, an die hier gedacht wird, kettet sich vielmehr an die einfache, durch keine neuen intellektuellen Zutaten erweiterte Erinnerung des Gehörten. Sie bedeutet einen Sieg der Phantasie über die Wahrnehmung.

Haben Sie diese Erscheinung musikalischer Erinnerungsverklärung schon in sich beobachtet? Antwort: a) Ja, häufig; b) Ja, aber selten; c) Nein.

X. Weitere Versuche zur Feststellung motorischer Anlage.

Versuch 2. Versuchen Sie, ob Sie sich hohe Töne, wie Sie sie vom Klavier, der Geige, der Flöte, der Sopranstimme, der Vogelstimme, der Lokomotivpfeife her kennen, vorstellen können, Töne, die für Ihre eigene Stimme unerreichbar, unnachahmbar sein würden! Es muß aber, seitdem Sie sie zuletzt gehört haben, mindestens ein Tag vergangen sein.

Frage 29. A: Können Sie sich solche hohen Töne leicht, sicher, lebhaft und sinnenfällig vorstellen, so antworten Sie: Deutlich!

B: Ist dieses Ihr Vorstellen matt, gelingt es Ihnen nur gelegentlich und momentan, einen solchen Ton in der Vorstellung zu erhaschen, so antworten Sie: Undeutlich!

C: Gelingt Ihnen das Vorstellen unsingbarer, hoher Töne gar nicht, so antworten Sie: Gar nicht!

D: Gelingt Ihnen dieses Vorstellen nur in Begleitung krampfhafter Kehlkopfbewegungen, wie beim Singen mit Fistelstimme oder Quietschen, so geben Sie dies besonders an!

Versuch 3. Denken Sie sich leise und innerlich, ohne wirkliche Töne und Kehlkopfbewegungen, die Tonskala von unten nach oben hin, und versuchen Sie, wenn Sie bei Ihren höchsten singbaren Tönen angelangt sind, ob Sie die Tonleiter noch weiter verfolgen können oder unversehens in Ihre letzte singbare Oktave zurückgeraten. Probieren Sie es ein paarmal, ehe Sie den Versuch aufgeben, und suchen Sie, wenn möglich, dadurch die Schwierigkeit zu überwinden, daß Sie sich nicht mehr den Klang Ihrer eigenen Stimme, sondern den einer Pfeife, Flöte oder Violine vorstellen!

Frage 30. A: Sind Sie vielleicht absolut unmusikalisch, so daß Ihnen das Denken der Tonreihe überhaupt nicht möglich war? Antwort: a) Absolut unmusikalisch; b) Nein, musikalisch genug.

B: Gelang Ihnen die denkende Verfolgung der Tonreihe über die höchsten singbaren Töne hinaus? Antwort: a) Ja, leicht und sicher; b) Ja, aber mit Mühe und ohne deutliche Tonvorstellung; c) Nein.

Versuch 1c. Stellen Sie nunmehr zum dritten Male den Versuch 1a, das Denken von sieben Zahlsätzchen und sieben dreistelligen Zahlen unter Beobachtung des »inneren Redens« an, und zwar diesmal, wenn möglich, im Liegen!

Frage 31. Wie haben Sie soeben vorgestellt? Antwort A: a) Stark motorisch; b) Schwach motorisch; c) Nicht motorisch; d) Unsicher. B: a) Einseitig motorisch; b) Vorwiegend motorisch.

Schluß.

Die Antworten bitte zu senden an Dr. Richard Baerwald, Halensee, Bornimerstr. 17.

Erwiderung.

Von

Kornel Jaskulski.

Der geschätzte Herr Rezensent meiner vor kurzem in der »Zeitschrift f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft« (V, 1) besprochenen Schrift »Der Symbolismus Böcklins« hat durch einseitige, stellenweise mißverständliche Auffassung, sowie durch einzelne aus dem Zusammenhange gerissene Zitate den Inhalt derselben in ein falsches Licht gerückt, ohne auf den eigentlichen Gegenstand der Abhandlung auch nur im geringsten einzugehen. Schon die im Eingange der Schrift ausgesprochene Absicht, den Symbolismus Böcklins von der symbolischen Darstellungsweise anderer unter diesem Namen gangbarer Meister, besonders aber gegenüber gewissen Verirrungen des Symbolismus womöglich abzugrenzen und so gerade zur schärferen Erfassung von Böcklins Individualität ein Scherflein beizutragen, schließt die Annahme einer »Unduldsamkeit« gegen »jede (?) andere Kunst« oder gar eine »Ungerechtigkeit gegen andere Kunstformen« vollkommen aus. Das Verbrechen, an Hans v. Marées gerade von der Seite des Symbolismus und nicht von der einer monumentalen Raumkunst herangetreten zu sein, erklärt sich aus demselben Gesichtspunkte und drückt mein ästhetisches Gewissen umsoweniger, als Böcklin selbst an Marées unbeschadet der diesem sonst eigenen ästhetischen Werte den gleichen Maßstab anlegte, ohne die Seiten zu verkennen, auf denen der »Hauptton« liegt. Eine auch nur flüchtige Kenntnis der Böcklinliteratur hätte mir diesen Vorwurf ersparen können. Mit gleichem Rechte könnte man hinsichtlich der monumentalen, raumbildenden Werte vom Standpunkte Marées auch an Böcklin herantreten. Unter solchen Umständen aber fällt die Behauptung, als ob ich Böcklins »Deutliche Symbolik« schlechtweg als Wertmesser (?) anderer künstlerischer Qualitäten gebraucht oder ihn gar als »unerreichtes Ideal« hingestellt hätte, in nichts zusammen. Ich erblicke ferner in Böcklins Kunst nichts »Alleinseligmachendes«, ich halte ihn nicht für den »lautersten Verkünder germanischen Fühlens« überhaupt, wohl aber des germanisch-pantheistischen Naturgefühls, auch nicht für eine Verkörperung jeglicher »Hoheit und Größe«: alles Übertreibungen, die von einem über Gymnasialschablonen erhabenen, geklärteren und ruhigeren Rezensententon eigentlich nicht zu erwarten wären. Ich halte eben Böcklin trotz Meier-Graefe und seinem Anhang überfeinerter Ästheten — und das will ich ohne Scheu vor dem kritischen Wetterstrahl des Herrn Emil Utitz wiederholen — eher für berufen, der deutschen (nicht der gesamten) Kunst künftig die Wege zu weisen, als etwa die um Liebermann und Genossen sich scharende Künstlergeneration, die, mit Springer zu sprechen, nur im malerischen Spiel das einzig gültige Wesen der Kunst sieht. Wenn ich also mit unzweideutigem Hinweis auf den Impressionismus mit seiner Augenblickskunst die bleibenden Werte der Böcklinschen Schöpfungen und den an fruchtbaren Keimen so reichen Inhalt seiner Kunstanschauung betonte, der in ähnlicher Weise in Zukunft Gestalt annehmen könnte wie das Erbe anderer großer Meister, so lag es mir fern, Böcklins Schöpfungen zu einer »Programmkunst« zu stempeln. Die Parallele mit Winckelmann, dem ja offenbar eine Nachahmung der Antike vorschwebte, erscheint mir daher nicht zutreffend. Eine so markige künstlerische Persönlichkeit wie die Böcklins, die sich in keinen Rahmen einer »Richtung« einzwängen läßt, gerade auf ihren spezifischen Wert untersuchen, heißt aber keineswegs die ästhetische Forschung »auf eine Richtung einstellen«, am wenigsten den Genuß seiner Kunst »systematisch verekeln«: ein trauriges Los, das höchstwahrscheinlich nach den persönlichen Erfahrungen des Herrn Rezensenten den armen deutschen Klassikern an den Gymnasien (!) angeblich zuteil wird.

Schlußwort.

Von

Emil Utitz.

Es bedarf keines langen Schlußwortes. Wer meine Besprechung mit der Erwiderung vergleicht, wird wohl erstaunt sein, warum Jaskulski die Schale seines Zorns über mich ausschüttet, statt über seine verunglückte Schrift, die nicht dadurch besser wird, daß er sie jetzt zum Teil — verleugnet. Denn die Tatsache bleibt doch bestehen, daß Jaskulskis Ausführungen in dem Satze gipfeln, den ich hier wörtlich wiedergebe: »Böcklin erhebt sich nicht nur über die Romantik, sondern über alle Kunstrichtungen zur Größe einer vielleicht den ganzen Inhalt aller künftigen Kunstprobleme umfassenden Kunstanschauung«. Diese These habe ich in meiner Kritik bekämpft, und nicht ich habe die Lehren Jaskulskis mißverstanden, sondern dieser mißversteht unsere ganze moderne Kunstentwicklung. Wenn heute jemand alle Großtaten des Impressionismus mit dem alten Schlagworte »Augenblickskunst« einfach ablehnt, verwirkt er geradezu das Recht, mitzusprechen, wo von neuer Kunst gehandelt wird. »Liebermann und Genossen« erwähnte ich mit keiner Silbe, sondern gab der Meinung Ausdruck, daß Leibl an künstlerischer Gestaltungskraft Böcklin sicherlich nicht nachstehe; und selbst ein Dilettant in Kunstfragen sollte Leibl und Liebermann nicht verwechseln; übrigens scheue ich mich nicht, zu erklären, daß ich auch Liebermann für einen bedeutenden Künstler halte. Daß Jaskulski v. Marées geringer wertet, drückt nicht sein »ästhetisches Gewissen«; er beruhigt sich mit der Berufung auf Böcklin, aber Künstlern räumen wir ein Recht ein zu subjektiven, sachlich unbegründeten Schätzungen. Jaskulski ist jedoch kein Künstler, sondern Wissenschaftler. Mit Jaskulski darüber zu streiten, welcher Künstler in Zukunft der deutschen Kunst die Wege weisen wird, halte ich für sehr müßig: jedenfalls wird die deutsche Kunst um so heller blühen, je mehr Anregungen sie von allen Seiten her kraftvoll verarbeitet, und nicht, wenn sie blind auf eine Fahne schwört, sei es auch auf das Banner, das Jaskulski stolz entrollt. Er zieht auch Meier-Graefe in die Debatte; ich achte sehr diesen temperamentvollen Kunstschriftsteller und bin mir seiner Verdienste bewußt; aber wer meine Besprechung der Schrift von Jaskulski gelesen hat oder meine Aufsätze in Kunstzeitschriften kennt, wird wissen, daß ich nicht seinen Thesen über Böcklin Gefolgschaft leiste, wie der Verfasser der Erwiderung anzunehmen scheint. Besonders hat ihn der Vorwurf verdrossen, sein Buch könne zur »systematischen Vereklung« Böcklins dienen in der Art, wie die Klassiker in den Gymnasien uns »nahe gebracht« werden. Ich kann den Vorwurf leider nicht zurücknehmen: diese unduldsame, dogmatische, national statt ästhetisch gerichtete Art von Kunstbetrieb ist ziemlich ungeeignet, in jungen Herzen die wärmende Flamme echter Kunstfreude zu entzünden. Und wenn Jaskulski mit seinen Schülern in dem Ton verkehrt, den er in seiner Erwiderung mir gegenüber einzuschlagen beliebte, wird er ihnen wohl nicht nur Klassiker und Kunst, sondern das ganze »Gymnasium« »verekeln«.

Besprechungen.

Leonard Nelson, Über das sogenannte Erkenntnisproblem. 8°. 427 S. (Sonderabdruck aus den »Abhandlungen der Friesschen Schule«, Bd. II, 4. Heft.) Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1908.

Es ist vielleicht bisweilen ein Vorteil, wenn eine Denkweise, die sich ein gewisses historisches Übergewicht errungen hat, wieder einmal vollständig in Frage gestellt wird, namentlich, wenn dieses Unternehmen mit einem großen Aufwande von Scharfsinn und historischen Ausblicken geschieht, und wenn dieser Angriff aus einem Lager kommt, das sich prinzipiell wenigstens teilweise mit den Voraussetzungen eben dieser Denkweise berührt. Denn solch ein Feind im eigenen Lager (zum mindesten topographisch geredet) kann immerhin mit Angriffen auf Dinge aufmerksam machen, die noch einer Befestigung bedürfen, die in irgend einem Sinne »faul« geworden sind, und kann jedenfalls zur Klärung bestimmter Punkte anregen, wenn auch in anderen vielleicht Verwirrung damit geschaffen wird. In diesem Sinne ist es möglich, das Buch Nelsons »Über das sogenannte Erkenntnisproblem« zu begrüßen, wenn auch ein erkenntnistheoretisches Werk, das die Unmöglichkeit der Erkenntnistheorie zum Hauptthema hat und in einer Kritik Kants und seiner Fortbilder Kants wesentliche Errungenschaften dem Geiste nach zu ignorieren scheint, von vornherein als Ganzes abgelehnt werden muß.

Trotzdem hier vor allem von den Konsequenzen die Rede sein soll, die Nelson auf wenigen Seiten für die Kantische Ästhetik zieht, so sind doch diese kurzen, aber schwerwiegenden Ausführungen nicht verständlich, wenn wir nicht den allgemeinen Standpunkt Nelsons in Betrachtung ziehen, und das bedeutet, bei dem paradoxalen und differenzierten Charakter seiner Denkweise, ein gutes Stück Arbeit, trotz anscheinender »Flüchtigkeit«, mit der hier dieses Thema nur behandelt werden kann.

Nelson zählt zu den Anhängern der Friesschen Schule. Er will die Streitigkeiten zwischen der Methode des Transzendentalismus und des Psychologismus beenden, indem er auf eine beiden gemeinsame Voraussetzung zurückgeht, — diese besteht in der erkenntnistheoretischen Richtung des Philosophierens. Die Unmöglichkeit der Erkenntnistheorie darzulegen, ist daher sein Bemühen. Als eine Art Ersatz wird uns eine Anthropologie im Sinne von Fries geboten. »Die Prinzipien der Erkenntnis a priori müssen sich ... aus den Beschaffenheiten des Gemütes als des erkennenden Subjektes allein unmittelbar und vollständig erklären und ableiten lassen«, zitiert er. Das soll aber kein Psychologismus sein; das Verhältnis der Psychologie zur Philosophie sei durch die »Unterscheidung von Inhalt und Gegenstand der Kritik« nach Fries klar. In der Tat wird gegen die psychologische Auflösung apriorischer Begriffe polemisiert. Aber betrachten wir die Methode, nach der Nelson im ganzen Werk verfährt, und mit der er die Denker von Kant bis zu Rickert und Husserl — abtut. Jedesmal ist er in seiner Untersuchung bemüht, die »sei es ausdrücklich oder stillschweigend angenommenen Voraussetzungen zu zergliedern und die diesen zugrunde liegenden psychologischen Annahmen auf-

zudecken, um sodann diese letzteren durch eine Vergleichung mit den Tatsachen der Selbstbeobachtung hinsichtlich ihrer Zulässigkeit zu prüfen und dadurch eine zwar oft sehr mittelbare, aber desto zuverlässigere Entscheidung über den Wert der betrachteten philosophischen Lehren zu gewinnen.« Es sei hier die Entscheidung, ob dies Psychologismus ist, dem philosophischen Urteil überlassen. Damit, daß Psychologisches und Philosophisches in einer »3. Erkenntnisweise« scheinbar umschlossen ist, ist noch nicht gesagt, daß die Entscheidung nicht psychologistisch ist, — denn dadurch, daß die Tatsachen der Selbstbeobachtung über den Wert der philosophischen Lehre entscheiden, ist die Begründung der Philosophie in die Psychologie gesetzt, so wahr Tatsachen der Selbstbeobachtung als solche ins psychologische Gebiet fallen. Damit gelangen wir zu rein negativen Resultaten, denn eine Allgemeingültigkeit ist psychologisch nicht zu begründen. Fragt man nach der »Existenz« der reinen Vernunft, ist die »Notwendigkeit und strenge Allgemeinheit«, somit die Apriorität unzulässig, weil sie nicht empirisch konstatierbar ist, so kommen wir — sehr unkantisch — über die Tatsächlichkeit keinen Schritt zu einer Frage der Gültigkeit hinaus.

So verstehen wir die »Unmöglichkeit der Erkenntnistheorie«; erschwert wird das Verständnis der Nelsonschen Ausführungen dadurch, daß er die psychologische Methode zwar zu verwerfen glaubt, aber auf seinem Umwege — zu rein psychologistischen Ergebnissen kommt, was natürlich ein Chaos von Widersprüchen bedingt.

Wie begründet nun Nelson allgemein die Unmöglichkeit der Erkenntnistheorie? Ist die objektive Gültigkeit der Erkenntnis ein Problem, so ist eine wissenschaftliche Auflösung desselben unmöglich, denn das Kriterium ist entweder selbst eine Erkenntnis, also problematisch, oder es ist bekannt, d. h. Gegenstand der Erkenntnis, — dann ist wieder problematisch, ob diese Erkenntnis gültig usw.! Gegen den Einwand, daß in der Behauptung, keine gültige Erkenntnis zu besitzen, eine Erkenntnis sich als gültig hinstelle, führt Nelson aus: »Wer zu wissen behauptet, daß er nichts wisse, widerspricht sich allerdings, aber hieraus läßt sich nicht schließen, daß er irgend etwas wisse, sondern nur, daß er dieses, was er zu wissen vorgibt, nicht wisse.« — Ohne uns bei diesen vergeblichen Spielereien aufzuhalten, sei hier nur daran erinnert, daß ein solcher Satz entweder eine rein subjektive ἐποχή ausdrückt — damit kann man aber nicht Beweisführungen verbinden — oder eine Behauptung, die bereits das voraussetzt, was man zu leugnen versucht.

Vor allem greift Nelson den formalen Idealismus Kants an, und zwar mit der Begründung, daß Kants bekannte Entscheidung der Alternative (K. d. r. V. § 14), nach der nicht der Gegenstand die Vorstellung, sondern die Vorstellung den Gegenstand möglich machen muß, wenn apriorische Erkenntnis möglich sein soll, — die Voraussetzung enthalte, daß das Verhältnis der Erkenntnis zum Gegenstande ein kausales, und zwar »unmittelbar« kausales sei. Es scheint, als ob die Grunderkenntnis Kants, der sog. kopernikanische Standpunkt für Nelson keine Rolle spielt; ebenso wie auch offenbar Abbildtheorie und Ding an sich für ihn ernstlich in Betracht kommen.

Wenigstens liegt für ihn ein Widerspruch in der Annahme von Dingen an sich nur in ihrer Unvereinbarkeit mit dem Satze, daß Prinzipien a priori Bedingungen aller Urteile sind, und mit der Annahme des formalen Idealismus (welches letztere wohl stimmt, wenn man den Sinn des formalen Idealismus im Auge hat). Demnach gelangt Nelson zu einem höchst merkwürdigen Schema; die Bedingtheit aller Urteile durch Prinzipien a priori und die Annahme des formalen Idealismus führen nach ihm zur Bestreitung des Dinges an sich, — was ihm eine rationalistische Konsequenz heißt; die Annahme der Dinge an sich und des formalen Idealismus (!)

führen zur empiristischen Konsequenz der Bestreitung der Bedingtheit aller Urteile durch Prinzipien a priori; endlich führt die Annahme der Dinge an sich und der Bedingtheit aller Urteile durch Prinzipien a priori zur Bestreitung des formalen Idealismus, was Nelson als kritische Konsequenz bezeichnet. Der konsequente Kritizismus ist nach ihm mit dem formalen Idealismus überhaupt unverträglich. Wir können hier nicht näher auf diese Fragen eingehen, sondern wenden uns zu dem Standpunkt, den Nelson infolge dieser Bestreitung zur Kantischen Ästhetik einnimmt.

Nelson geht zunächst von der richtigen Beobachtung aus, daß in der Kantischen Ethik der Terminus Objektivität zweideutig gebraucht ist; sowohl im Sinne der theoretischen Objektivität als der praktischen allgemeingültigen Verbindlichkeit, wie man sagen könnte. Zugleich weist er auf Kants Versuche hin, durch das logische Objektivitätskriterium die Verbindlichkeit zu begründen. — Dagegen falle es auf, daß in der Kantischen Ästhetik nicht eine zweifache Beurteilungsweise der Objektivität durchgeführt sei. Dieser Teil der Lehre ist »ausschließlich von dem Gesichtspunkt des formalen Idealismus beherrscht«; Kant habe »die Paradoxie in der Annahme eines trotz der transzendentalen Idealität seines Gegenstandes objektiven Geschmacksurteils nicht zu überwinden vermocht«. Wir sehen, daß für Nelson die Behauptung einer transzendentalen Idealität des Gegenstandes und eines objektiven Urteils einen Widerspruch einschließt. Der Idealismus der ästhetischen Zweckmäßigkeit ist ihm eine Anwendung des formalen Idealismus und als solcher Folge des Prinzips des ästhetischen Rationalismus. Als Beweis dieses »Rationalismus« werden die Stellen angeführt, in denen die Idealität sowohl der Zweckmäßigkeit in der Ästhetik wie der Gegenstände der Sinne im theoretischen Teil aus der Apriorität bewiesen werden. — Bis hierher können wir in Nelsons Beweisführung keinerlei Rationalismus aufgezeigt finden, — es sei denn, daß man einfach die Annahme eines formalen Idealismus mit Rationalismus gleichsetzt, wie Nelson es allerdings, nach dem Schema zu urteilen, tut. Kants Einschränkung des Ästhetischen auf »subjektive Allgemeingültigkeit« ist Nelson ein Beweis, daß er als Ästhetiker in einem »empirischen Idealismus« stecken bleibt, — eine Wortverbindung, bei der Ref. sich, aufrichtig gesagt, nichts denken kann. Gemeint ist damit wohl die an sich unleugbare Tatsache, daß Kant im Ästhetischen nicht zu einem ebenso in sich abgeschlossenen Objektivitätsbegriff kommt, wie im Theoretischen und — in Ansätzen — nach Nelsons eigener Beobachtung — im praktischen Gebiet; war es hier doch besonders schwierig, den Terminus »objektiv« einzuführen, weil ja gerade Kant auf das ängstlichste die Differenz zwischen theoretischer und ästhetischer Allgemeingültigkeit wahren wollte und daher letztere lieber als subjektiv bezeichnete, als daß er sie mit der theoretischen Objektivität verwechseln ließ. Daher konnte er, infolge des »an der Hand theoretischer Beispiele gewonnenen immanenten Objektivitätskriteriums«, da das Schöne nicht in Begriffe gefaßt werden kann, nicht ein objektives Prinzip des Geschmacks behaupten, wie Nelson durchaus zutreffend bemerkt. Aber: der Rationalismus Kants in der Ästhetik beruht nicht auf dem formalen Idealismus als solchem, sondern im Gegenteil auf der fehlenden Durchführung des Idealismus auf ästhetischem Gebiet, die ihm, ebenso wie auf theoretischem und ethischem Gebiet, einen immanenten Objektivitätsbegriff hätte verschaffen können. In der Konstatierung eines rationalistischen Restes in der Kantischen Ästhetik ist also Nelson durchaus zuzustimmen, — nur setzt er als Grund dafür genau das an, nämlich den formalen Idealismus, was unsrer Meinung nach den Grund einer völlig von rationalistischer Begründung freien Ästhetik abgeben mußte. Hätte Kant den formalen

Idealismus so auf ästhetischem Gebiet durchgeführt, wie auf theoretischem, so hätte eine solche rationalistische Abhängigkeit, die sich u. a. in der bloß »subjektiven Allgemeingültigkeit« ausdrückt, nicht statthaben können. Daß Schiller diesen Mangel bei Kant überwunden habe, wie Nelson sagt, gilt auch nur insofern, als für Schiller, als Künstler-Denker, die in sich geschlossene Gültigkeit des Ästhetischen selbstverständlich und unanfechtbar war, so daß er von diesem Boden aus mit dem kantischen Idealismus arbeitete; eine prinzipielle Erweiterung der Begründung finden wir auch bei ihm nicht.

So zieht auch in der Ästhetik Nelsons anthropologisch-psychologistischer Standpunkt, trotz Anerkennung einer »metaphysischen« Reihe, die aber stets vom psychologischen Äquivalent begründet werden muß, schwere Irrtümer nach sich. Jedenfalls gelangt man mit der psychologischen Begründung noch weniger weit, als mit der »subjektiven Allgemeingültigkeit«, der das Ausweichen vor der theoretischen Objektivität anzumerken ist und die die Möglichkeiten fruchtbarer Entwicklung in sich birgt.

Frankfurt a. M. Lenore Ripke-Kühn.

Theodor von Frimmel, Philosophische Schriften. — Zweiter Band: Zur Kunstphilosophie. Eine Kritik der Schönheitslehren. — 1910; Verlegt bei Georg Müller, München und Leipzig. 8°. 81 S.

Ganz fürchterlich schlecht steht es um die Ästhetik, wenn wir den Schilderungen v. Frimmels vertrauen dürfen: »Da ist eine riesige, alte Bretterbude aus lauter Definitionen der ‚Schönheit' aufgebaut. Es klingt hohl, wenn man daran klopft. Jedermann sieht, daß der nächste Herbstwind diese Scheinarchitektur umwerfen muß; aber, kaum ist sie eingestürzt, wächst sie, wohl schmächtiger als bisher, aber dennoch hoch genug empor, um den neuen Bau zu verdecken. Noch höher aufgebaut, steht unfern davon ein wahnwitzig konstruiertes Gehäuse ‚zur normativen Ästhetik'. Es fällt jedem geringen Erdbeben zum Opfer, stürzt mit Ausnahme einiger gesunder Pfeiler noch öfter ein als die Schönheitsbude, wächst aber dafür jedesmal um so schneller in die Höhe. Und so manches andere Gebäude wechselt gespensterhaft seine Erscheinung.« Allerdings kommt uns eine tröstende Verheißung: der Verfasser gibt uns die Versicherung, einen festen »Neubau« errichtet zu haben, aus dessen »geordneten Stuben durch blanke Fensterscheiben« man in den »Spuk der Umgebung« hinaussehen kann. Aber ich will keine weiteren Stilblüten hier bieten, weil dadurch die Besprechung ungebührlich anschwellen würde.

Der Verfasser glaubt also haltbare, neue Grundlagen gewonnen zu haben »durch das Aufgeben des erkenntnistheoretischen Solipsismus« und »durch ein überzeugtes Annehmen bestimmter von Objekten ausgehender Veranlassungen für unser Denken«. Ich bin mir allerdings dessen nicht bewußt, daß irgend ein ernst zu nehmender Ästhetiker der letzten Jahrzehnte einen solipsistischen Standpunkt vertrat oder leugnete, die Kunstwerke seien die Veranlassung ästhetischen Erlebens; ich kann demnach die große Tat nicht einsehen, die darin liegen soll, einen Irrweg zu vermeiden, den niemand betrat. Es gehört die kühne Phantasie v. Frimmels dazu, anderen Forschern diese Ansichten anzudichten. Für methodisch sehr wichtig hält es unser Verfasser, die »Psychologie des eigenen Fühlens« strenge zu sondern von der Analyse des Objektes, der gedanklichen Zergliederung des Kunstwerkes. Da wir aber die Bedeutung des Kunstwerkes in seine Eignung verlegen, ästhetisches Genießen zu entfachen, wird — meiner Meinung nach — eine derartige Analyse des Objekts vor allem die ästhetischen Wirkungsbedingungen zu erfassen suchen und dadurch ohne innige Rücksichtnahme auf die psychologischen Tatbestände nicht

durchführbar sein. Selbst ganz objektive Bestimmungen — wie etwa Größenmessungen, Materialangaben — gewinnen doch ihre Bedeutung lediglich in Hinsicht auf ihre ästhetischen Wirkungsweisen, so daß auch da der psychologische Einschlag nicht auszuschalten ist. Es liegt mir dabei ganz fern, die Ästhetik in Psychologie auflösen zu wollen, aber daß die Grundlagen der ersteren im Reiche seelischer Tätigkeitsweisen zu suchen sind, scheint mir unzweifelhaft, und nicht nur mir, sondern der überwiegenden Mehrzahl der Ästhetiker unserer Tage. Wenn der Verfasser dann gleich gegen die Ästhetik, die sich auf das »Fühlen« stützt, den Vorwurf erhebt, das Fühlen zeige nur eine sehr geringe Übereinstimmung selbst bei einfachsten Versuchen mit Farben und Linien, »die noch lange kein Kunstwerk ausmachen«, übersieht er zweierlei: nämlich die Tatsache, daß es der Forschung geglückt ist, selbst auf diesen Gebieten gewisse Gesetzmäßigkeiten herauszuarbeiten, und die sehr wichtige Erscheinung, daß gerade die einfachsten Fälle mit ihrer starken sinnlichen Wirkung und der Vieldeutigkeit der Apperzeptionsweisen und Auffassungserlebnisse, die sie ermöglichen, viel weiteren subjektiven Schwankungen unterliegen als viel kompliziertere Gegebenheiten, bei denen das sinnliche Moment eine geringere Rolle spielt, und die für Apperzeption und Auffassung eindeutig bestimmt sind.

Für sehr wichtig hält v. Frimmel die Beantwortung der Frage, was denn eigentlich Kunst ist, und nach längeren Erörterungen gelangt er zu dem Ergebnis, »Kunst würde man wohl ungezwungen auffassen können als das Schaffen von Werken, die sich durch Bedeutung und Eigenart über das erheben, was in der gleichen Zeitperiode vom Durchschnittsmenschen geschaffen wurde und wird«. Mich kann nun diese neue Grundlegung nicht befriedigen, selbst bei Berücksichtigung dessen, daß der Verfasser an anderer Stelle noch Erfindungsgabe und schöpferische Phantasie als Merkmale des Kunstschaffens anführt. Arbeiten, die sich über das Durchschnittsmaß erheben, begegnen wir auch in Wissenschaft und Technik, wobei häufig zu ihrer Erzeugung Erfindungsgabe und schöpferische Phantasie wesentlich gehören; aber deswegen gelten sie uns noch nicht als Kunstwerke. Wollen wir hier eine zutreffende Begriffsbestimmung geben, dürfen wir wohl des ästhetischen Wertes nicht vergessen, da in seiner Hervorbringung die Eigenart des künstlerischen Schaffens und in seiner Aufnahme die Besonderheit der ästhetischen Aufnahme begründet liegen. Ebenso unbefriedigend scheint mir die Angabe, das »triebhafte« Entstehen gerade der besten Kunstwerke sei »nicht mehr zweifelhaft«. Daß strengster Arbeit und eifrigstem Studium keine Meisterwerke entwachsen, wenn der zündende Funke des Genies fehlt, will ich gern zugeben, aber dabei doch betonen, daß Arbeit und Studium nicht etwa belanglose Kleinigkeiten sind, sondern mit wichtige Bedingungen für die glückliche Lösung, falls es sich um ein größeres Werk handelt, und nicht etwa um ein kleines Gedicht, eine flüchtige Studie oder ein Ornament.

Von höchster Bedeutung scheint unserem Verfasser die angebliche Erkenntnis von der gänzlichen Subjektivität alles ästhetischen Fühlens, die er mit ähnlichen Argumenten verteidigt wie Eduard Kulke in seiner »Kritik der Philosophie des Schönen«, die ich vor einiger Zeit — III, S. 155 f. — in dieser Zeitschrift angezeigt habe, so daß ich hinsichtlich meiner Stellungnahme zu der vorliegenden Frage auf diese Besprechung zurückweisen kann. Nach der Ansicht des Verfassers werden wir demnach »nicht durch das Fühlen«, sondern nur durch »verstandesmäßige Betrachtung über die Objekte, die Kunstwerke genaueres erfahren«. »Schönfinden und Häßlichfinden sind augenscheinlich ebensosehr physiologische und psychologische Gegensätze, wie Liebe und Haß, Zuneigung und Abscheu, Lust und Unlust«, und rein subjektiver Natur. An ihre Stelle setzt nun v. Frimmel den Grad der »Voll-

kommenheit«, die sich von den Objekten ablesen und durch andere überprüfen läßt. Da sie unabhängig vom betrachtenden Subjekt ist, fängt hier »fester Boden« an. »Erst da kann der Neubau beginnen.« Was nun mit dieser »Vollkommenheit« gemeint ist, sucht der Verfasser durch zahlreiche Beispiele zu erläutern: so wäre hier bei Bauwerken die Zweckmäßigkeit beziehungsweise die Tauglichkeit zu einer bestimmten Verwendung einzurechnen. Selbst »die Verhältnisse der Bauteile untereinander, die Proportionen, ergeben sich nicht nach Schönheitsregeln, sondern aus statischen Bedingungen, die von Fall zu Fall feine Unterschiede zeigen«. Auch, was bei Kunstwerken die »Erfindung anbelangt, den Gedankengehalt, die Einpassung in den Raum, die Wahl der Abmessungen und anderes, das etwa noch zu beachten wäre, so ergibt sich durch vernünftige Betrachtung jedenfalls ein objektiv gültiges Werturteil, das vom subjektiven Fühlen unabhängig gemacht werden kann«. Betrachtet man nun in dieser Art Kunstwerke, gelangt man zu Denkergebnissen »von objektiver Gültigkeit, die größtenteils durch Messungen überprüft werden können«.

Zweierlei verwechselt v. Frimmel unablässig: »Unabhängigkeit vom betrachtenden Subjekt« und »Unabhängigkeit vom subjektiven Fühlen«. Ein jeder Ästhetiker wird trachten, die rein subjektiven Momente — wie etwa persönliche Stimmungen, individuelle Assoziationen, Sympathien und Antipathien — aus dem Kreise ästhetischer Gesetzmäßigkeiten möglichst auszuschalten, um eben zu allgemeineren Ergebnissen zu gelangen, womit aber noch keineswegs gesagt ist, daß diese vom betrachtenden Subjekt unabhängig sind. Und diese Unabhängigkeit kann auch v. Frimmel nicht durchführen, denn verschiedentlich spricht er von »Wirkungserfahrungen«, die doch naturgemäß Erlebnisse voraussetzen, welche bedeutungsvolles ästhetisches Forschungsmaterial bilden. Zugegeben sei, daß man am Objekt eine ganze Reihe von Bestimmungen treffen kann, die nicht psychologischer Natur sind, aber es fragt sich dann doch, ob sie für den ästhetischen Eindruck in Betracht kommen. Zweckmäßigkeit, statisch bestimmte Massenverhältnisse usw. bedingen noch lange nicht die Schönheit eines Baues; dazu muß erst die Tatsache treten, daß die Zweckmäßigkeit auch in der Erscheinung zum Ausdruck gelangt und die Verhältnisse harmonisch ausgeglichen wirken (vgl. dazu meinen Aufsatz »Zweckmäßigkeit und Schönheit« im Anhang der »Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre«, Stuttgart 1908). Geben wir aber dies zu, handeln wir gleich von Wirkungsbedingungen für seelische Tätigkeitsweisen und führen damit den — v. Frimmel ausgeschalteten — Betrachter ein. Was v. Frimmel uns bieten will, ist großenteils überhaupt keine Ästhetik, sondern eine Reihe von Erkenntnissen technischer und formaler Art, die allerdings — meiner Meinung nach — erst dann Bedeutung gewinnen, wenn sie in innige Beziehung gebracht werden zu der Tätigkeit des künstlerischen Schaffens oder der des künstlerischen Aufnehmens. Und durch diese Beziehung treten sie in das Reich der Ästhetik ein.

Wenn wir uns nun danach fragen, wieso der hochverdiente Herausgeber der »Blätter für Gemäldekunde« zu diesen Irrwegen gelangen konnte, scheint mir die Erklärung nicht schwer: einerseits bedrückte ihn wohl die Tatsache, daß es so schwierig ist, in ästhetischen Fragen zu allgemeinen Ergebnissen zu gelangen; er suchte nun die Hindernisse zu beseitigen, indem er das Gebiet der Psychologie verließ. Nur gab er damit die wirklich tauglichen Grundstützen auf und wähnte, Rätsel zu lösen, wo er sie lediglich beiseite schob. Aber nicht im Ausweichen der Gefahren, die hier dräuen, liegt der Weg, den wir in Zukunft gehen müssen, sondern im Aufsuchen der Gefahr und ihrer Überwindung. Anderseits ist der Verfasser von Beruf Kunsthistoriker und dadurch gewohnt, Kunstwerken verstandes-

mäßig kühl gegenüberzustehen und vornehmlich auf ihre technischen Vorzüge zu achten. Nun hat er sicherlich darin recht, daß die verstandesmäßige Zergliederung des Kunstwerkes etwas ganz anderes ist, als der ästhetische Genuß. Aber letzterer ist eben das eigentliche Forschungsobjekt, auf das sich jene Arbeit richtet, der er also zugrunde liegt. Ihn ausschalten, hieße das Ästhetische einer völligen Intellektualisierung zu überantworten. Wenn ich demnach dieser Arbeit gegenüber grundsätzlich ablehnend mich verhalten muß, erkenne ich doch dankbar an, daß die klare, knappe Präzisierung dieses Standpunktes jedenfalls den großen Nutzen mit sich bringt, der jedem rückhaltlos offenen Bekenntnis eignet: es lichtet Dunkelheiten, offenbart alle Konsequenzen und trägt so wenigstens mittelbar zum wissenschaftlichen Fortschritt bei.

Prag. Emil Utitz.

Ciro Trabalza, Storia della grammatica italiana. Mailand, Ulrico Hoepli, 1908. XVI u. 561 S. 8°.

Benedetto Croce, dem diese Geschichte der italienischen Grammatik gewidmet ist, hat die Zueignung wohl verdient. Trabalza vertritt Croces Theorie vom rein individuellen sprachlichen Ausdruck so unbedingt wie Mario Rossi (vgl. diese Zeitschrift Bd. II, S. 585 f.). Wenn man die Sprache »wissenschaftlich erforscht, d. h. wie sie in der Wirklichkeit sich äußert, und nicht wie wir sie umgestalten, indem wir sie von dem realen Objekt, das sie verkörpert, abziehen *(astraendola),* so ist sie nicht zu trennen von der lebendigen Rede, dem literarischen Werke, in welchem sie Fleisch wird *(s' incarna).* Sie ist vielmehr eben dieses Werk, diese Rede. Also hat ein wahrhaft wissenschaftliches, d. h. organisches und philosophisches Sprachstudium außerhalb des Studiums von Literatur und Kunst keinen Platz. Hieraus folgt, daß die Philosophie der Sprache mit der Philosophie der Kunst oder Ästhetik, die Geschichte der Sprache mit der Literaturgeschichte ein und dasselbe sind. Die Sprache ist immer individualisiert, sie ist daher unablässige Schöpfung, nicht zurückzuführen auf feste Gesetze«.

Zu diesem unbedingten sprachtheoretischen Individualismus hat sich selbst ein so eifriger Jünger der neuen Lehre wie Karl Voßler nicht zu bekennen vermocht, sondern der Sprache als »individueller Schöpfung« die konventionellen Formen des Sprachusus als Sprache der »Entwicklung« zur Seite gestellt. In einen solchen Sprach- und Sprechusus wird doch in der Wirklichkeit jeder neue Mensch hineingeboren, in ihm, für ihn wird er unterrichtet. Erst durch diesen Unterricht hindurch kann er auch darüber hinaus, zu mehr persönlicher Darstellungsform gelangen, wenn ästhetisches Bedürfnis ihn hierzu drängt und künstlerische Begabung ihm hilft. Ganz gewiß behauptet Croce mit Recht, daß eine bestimmte Intuition auch nur in einer bestimmten Form vollkommen auszuprägen ist; auch Flaubert hat das gesagt. Aber sie so rein auszuprägen ist ein bewußt ästhetisches Bedürfnis, das die allermeisten der sogenannten Gebildeten sprechend und auch schreibend gar nicht empfinden. Und daß seine Befriedigung trotz künstlerischer Begabung sehr oft noch peinlichste Mühen erfordert, kann derselbe Flaubert beweisen. Da sogar Goethe gesagt hat: »Sobald man spricht, beginnt man schon zu irren«, so scheint der Deutsche noch weniger Aussicht auf einen wahren Sprachausdruck seiner Vorstellungen zu haben als der Franzose, und in Italien ist die Geschichte der künstlerischen Ausdrucksmühen von Geistern wie Alfieri und Manzoni zur Genüge behandelt.

Wie Trabalza dagegen mit der unbedingt individualisierenden Auffassung sprachlichen Ausdrucks vollen Ernst macht, zeigt er bei der Besprechung der orthographi-

schen Neuerungen Trissinos (S. 95). Für ihn entsteht auch das orthographische Problem nur aus der antiästhetischen Anmaßung der Grammatiker, Akademien und sonstigen Autoritäten, dem Veränderlichen und Wechselnden, jedesmal eigentümlich im Bewußtsein des einzelnen Schriftstellers sich Bestimmenden feste allgemeine und abstrakte Normen zu setzen. In Wahrheit gelte auch für die Orthographie der Satz: wie der Inhalt, so der Ausdruck. Ein jeder spricht seine Worte mit einem ihm eigentümlichen Akzent aus; orthographische Einförmigkeit erstreben, heißt also die Quadratur des Zirkels suchen. Es gibt Epochen, in denen sich äußerlich eine größere orthographische Einförmigkeit zeigt; das bedeutet, daß in ihnen eine größere geistige Einförmigkeit geherrscht hat. Aber selbst dann ist das von zwei verschiedenen Individuen gleich geschriebene Wort nur äußerlich identisch; jedes der beiden Worte ist ein vom anderen innerlich durchaus verschiedener Ausdrucksakt *(fatto espressivo)*.

Erwägungen solcher Art gehören doch zu denen, deren Schneide so dünn geschliffen wird, daß sie sich umlegt, wenn man sie praktisch verwenden will. Es kann eben überhaupt keine, also auch keine individuell adäquate graphische Lautbezeichnung geben, jede Orthographie muß ungenügend sein. Gerade daher werden oft selbst ästhetisch sehr feinfühlige Schriftsteller gegen den graphischen Ausdruck ihrer Sprache gleichgültig und haben gar nicht das Bedürfnis, sich eine persönliche Orthographie zu erfinden. Sie wissen, es gilt auch hier allgemein: sobald man schreibt — und drucken läßt —, beginnt man schon zu irren.

In dieser ästhetischen Auffassung bleibt die ganze Grammatik für Trabalza wie für Croce nur ein didaktisches Hilfsmittel *(espediente didattico)* ohne wissenschaftlichen Wert, weil ohne wissenschaftlichen Vorwurf *(problema)*. Und so würde eine Geschichte der Grammatik nicht zur Entwicklungsgeschichte des menschlichen Denkens, sondern der geistigen Sitten und Institutionen gehören, viel enger mit der Geschichte des Unterrichts als mit der von Literatur und Wissenschaft verbunden. Nur weil doch in den Werken der Grammatiker ein Fortschritt, eigener Art allerdings, sich vollzieht: fortschreitender Tod und Auflösung in die Ästhetik, ist die Geschichte der Grammatik auch ein Beitrag zur Geschichte des Gedankens und der Kunst. Es handelt sich darum, historisch zu erkennen, wie die empirische Grammatik erst zur philosophischen, die philosophische dann zur ästhetischen wird.

Diese Entwicklung in der grammatischen Darstellung der italienischen Sprache durch die Jahrhunderte hindurch, seit dem fünfzehnten, zu verfolgen bis zu der von ihm heute verkündeten Auflösung in die Ästhetik, hat sich der Verfasser zur Aufgabe gemacht. Eine kaum zu übersehende Fülle von Namen, großer, kleiner und kleinster umdrängt den geduldigen Leser. Auch für den Inhalt, nicht nur für die Auffassung hat Trabalza von Croce gelernt; so wird nach dessen Vorgang besonders Vico in helles Licht gestellt. Diese mühsame und verdienstliche Arbeit des Historikers zu würdigen ist hier nicht der Ort. Angemerkt sei nur, daß Trabalza im Anhang einen Abdruck des ersten Versuches einer grammatischen Beschreibung der florentinischen Umgangssprache (aus dem 15. Jahrhundert) bringt, als deren Verfasser L. Morandi keinen Geringeren als Lorenzo il Magnifico hinstellen zu dürfen glaubt. Der charakteristische Wert dieser *Regole della volgar lingua fiorentina* liegt vor allem darin, daß sie eben die damals in Florenz gesprochene Sprache grammatisch darzustellen unternehmen, während schon die zunächst ihr folgenden grammatischen Erörterungen aus dem zweiten und dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in ihren Vorschriften den klassischen Purismus des Trecento oder ein mehr oder weniger künstliches »*vulgare illustre*« einfangen wollen. Und Trabalza weist darauf hin und legt am Schlusse seines Buches ausführlicher dar, wie

erst Manzoni vier Jahrhunderte später, und nun mit entscheidendem Erfolge, wieder denselben Weg wies wie der Verfasser jener *Regole*.

Berlin. Max Cornicelius.

Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet. Leipzig 1907. 4°. 178 S. Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht von Oskar Wulff. S. 1—40.

Aus dieser Festschrift kommt für die Leser der »Zeitschrift für Ästhetik« besonders in Betracht der Beitrag von Oskar Wulff: Die umgekehrte Perspektive. Der Titel enthält bereits das ganze Problem. Eine umgekehrte Perspektive, d. h. eine Darstellung, in der das dem Betrachter eines Bildes Entfernte größer als das Nahe gegeben wird, also eine Perspektive, die das Sehen des vor dem Bilde stehenden Betrachters ignoriert und ihn sich in der Tiefe des Bildes stehend denkt. Eine solche Wirkung auf den Betrachter kann nur dann suggeriert werden, wenn ihm die Möglichkeit, sich in diesen Standpunkt hineinzuversetzen, irgendwie nahegelegt wird. Dies wiederum kann nur dadurch geschehen, daß eine Person im Bilde die beherrschende und alles andere ihr untergeordnet, ja vielleicht nur ihre Vision ist. In diese Person fühlen wir uns hinein und sehen nun die umgekehrte Perspektive richtig, indem wir sie aus der Tiefe des Bildes nach vorn ablesen.

Man sieht, ein außerordentlich interessantes Problem, aber wie mir scheint, auch **nur** als Problem interessant. Einmal nämlich moderne lyrische Bildauffassung, sich hineinfühlen in einen dargestellten Menschen; Subjektivismus, die Darstellung hört auf, uns etwas Fremdes, Gegenüberstehendes zu sein. Anderseits ist dieses Hineinfühlen kein poetisches, sondern sozusagen rein malerisch, indem wir nicht mit dem Dargestellten fühlen, sondern sehen, da die Darstellung erst sehbar, erst richtig wird, wenn wir mit dessen Augen sehen.

Drei Probleme ergeben sich dabei: Einmal die Aufweisung von Darstellungsmöglichkeiten, die uns einen Standpunkt im Sinne einer dargestellten Person oder im Bilde selber anweisen. Ein formal-ästhetisches.

Zweitens: Die Berechtigung einer umgekehrten Perspektive als anschaulich-ästhetischer Eindruck vom Standpunkte der Einfühlung. Ein normativ-ästhetisches.

Drittens: Der Nachweis vorhandener Darstellungen mit umgekehrter Perspektive und die Interpretation der perspektivischen Seltsamkeiten der betreffenden Darstellungen im Sinne des oben charakterisierten Einfühlungsproblemes.

Wulff geht nur auf das erste und letzte Problem ein, die normative Entscheidung über Berechtigung läßt er beiseite; sie wird aber dadurch bereits mitentschieden, daß die Interpretation scheinbar umgekehrt perspektivischer Darstellungen nicht einwandfrei ist.

Fassen wir zunächst das erste Problem ins Auge, Anweisung eines Standpunktes für den Beschauer im Bilde selbst, dann haben wir davon auszugehen, daß wir in jedem Bilde mit perspektivischen Konstruktionen auch einen Standpunkt angewiesen bekommen, der zwar außerhalb des vom Gesichtsfeld dargebotenen Raumabschnittes, aber doch als Fortsetzung dieses Raumes zu denken ist. Jedes perspektivisch entworfene Bild hebt uns aus unserer Umgebung heraus und versetzt uns in eine fremde, mit dem gesehenen Raum zusammenhängende hinein. Jede zeichnerisch-malerische Veränderung einer unsere Umgebung bildenden Fläche ohne perspektivische Werte bleibt dagegen ein bloßer Flächenschmuck, den wir immer von unserem jeweiligen Standpunkt aus sehen. Er wirkt nicht illusionistisch, sondern symbolisch oder rein sinnlich. Gibt uns aber jedes perspektivisch illusionär ent-

worfene Bild einen Standpunkt in seinem Raum, so doch außerhalb des im Bilde gegebenen Raumausschnittes.

Dieses Außerhalb des Bildes kann auf ein Minimum reduziert werden, wenn der Standpunkt, der uns durch die Perspektive des Bildes aufgezwungen wird, einigen Personen oder Gegenständen im Bilde sehr nahe ist, anderen sehr fern, und diese nahen und fernen Gegenstände ohne Vermittlung im Bilde sich folgen, so daß wir nicht dem Nahen und Fernen als einem Kontinuum und Ganzen gegenüberstehen, sondern dem Nahen uns benachbart fühlen und von ihm aus in die Ferne blicken. Ein solches Beispiel führt Wulff an. Es sind Bilder, Dürers Allerheiligenbild, Raffaels Vision des Ezechiel, die einen Gegenstand hoch in den Lüften zeigen, unter ihm aber in kleinstem Maßstab eine Landschaft mit Figuren und Bäumen. Hier fühlen wir uns hoch in die Lüfte erhoben, und Gott Vater und seiner Gesellschaft möglichst nahe. Unter uns versinkt die Erde in der Tiefe und Ferne. Daß aber dieser Standpunkt »von jedem möglichen äußeren Standpunkt des Beschauers völlig unabhängig ist«, können wir nicht zugeben. Denn wie auf diesen Bildern die Hintergrundslandschaft gesehen ist, so wird jede stark von oben gesehene Landschaft dargestellt, und auch die in der Luft schwebende Gruppe können wir uns vorstellen als einen Vogel, der vor unseren Augen kreist, wenn wir auf einem hohen, steil abfallenden Felsen stehen, von modernen Möglichkeiten von Luftschiffen und Ballons ganz abzusehen. Das eigentliche Problem liegt nicht in der »Niedersicht«, wie Wulff diese Erhöhung des Standpunktes infolge der Inkommensurabilität verschiedener Pläne im Bilde nennt, sondern darin, ob wir uns auf den Standpunkt dieser göttlichen Wesen stellen, um in die Tiefe zu sehen, ob also die Niedersicht durch Einfühlung zustande kommt. Hier hätte Wulff andere Bilder heranziehen können, moderne, aber auch Bilder der Renaissance (z. B. Wolf Huber), auf denen ganz nahe, ins Blickfeld seitlich hineinragende oder es wie die Kreuze eines Fensters durchschneidende Gegenstände unmittelbar vor einer dem Zentrum des Sehens und Interesses angehörigen Landschaft stehen. Diese Gegenstände, etwa ein aufragender Hügelrand oder Turm oder ein das Bild durchschneidender Baum oder womöglich Menschen, die selber auf die Hintergrundslandschaft blicken, suggerieren uns einen Standpunkt mit einer Kraft, daß wir uns in ihn hineinleben, in die betreffenden Menschen hineinfühlen müssen und glauben, selber zwischen diesen Bäumen, unter diesen Menschen, auf diesem Hügel zu stehen und von hier aus die Landschaft dahinter zu betrachten. In diesen Bildern ist die ästhetische Illusion verdoppelt, indem nicht nur vor unseren Augen sich ein Bild ausdehnt, das wir gern sehen, sondern indem wir selber uns in eine fremde Umgebung, unter Menschen versetzt fühlen, deren Stimmung sich uns mitteilt. Die optische Illusion wird durch eine poetische unterstützt; poetisch insofern, als das anschauliche Erlebnis schon als menschliches Erlebnis, als Gegenwart vorgebildet ist. Bedingung für das Zustandekommen der poetischen Illusion ist also: einmal die unvermittelte Aufeinanderfolge von Nähe und Ferne, oder Höhe und Tiefe, wie Wulff erkannt hat, aber auch, daß die Standpunktsgegenstände nicht im Zentrum des Interesses stehen, sondern nur wie die Teile unseres eigenen Leibes indirekt gesehen werden und deshalb nicht als Bild, sondern als bloße Stimmung oder Gelegenheit wirken. Darum müssen bei solchen Bildern die Personen ins Bild hineinblicken.

Aus dieser letzteren Bestimmung heraus erkennen wir die Beispiele Wulffs als für die Einfühlungsillusion nicht günstig gewählt. Eine feierlich repräsentative Gesellschaft schwebt uns zugekehrt in den Lüften vor uns, ist uns entgegengestellt, um gesehen und verehrt zu werden. Hier stehen also die nach Wulff als Standpunkt geltenden Formen im Vordergrund des Interesses, sie sind das Zentrum des Bildes,



die Ferne dagegen ist bloße Umgebung, indirekt gesehen. Mit anderen Worten: diese Ferne ist das eigentlich Standpunkt gebende Moment, charakterisiert die Gestalten als himmlische und versetzt uns selbst in diese Höhe, aber nicht, damit wir uns in diese himmlische Gesellschaft hineinversetzen und von ihr aus sehen, sondern damit wir außerhalb des Bildes diese vor uns, gegensätzlich erblicken. Weder ist die Welt eine Vision dieser Gottheit, noch die Gottheit als Vision des Ezechiel und vermittelst Einfühlung in die Person des Propheten als unsere Vision charakterisiert. Für das Problem also, daß wir uns ins Bild hineinversetzt fühlen, mit den Augen eines Dargestellten sehen, bringt diese Art von Niedersicht nichts Bezeichnendes.

Darum vermag auch Wulff diese Bilder anzuknüpfen an die trezentistischen, linear dekorativ gezeichneten Weltgerichtsbilder, in denen streifenförmig übereinander Versammlungen von Heiligen und Gottheiten, Himmel, Erde und Hölle dargestellt werden, so daß die himmlischen Personen groß, die irdische Region klein angegeben wurden und die ganze Komposition sich geometrisch so entwickelte, daß das geistig Größte, der Interessenmittelpunkt, auch geometrisch das Größte ist und im geometrischen Mittelpunkt der Hauptlinien des Bildes steht. In diesen Bildern ist aber von perspektivischen Unterschieden nicht mehr die Rede, und auch nicht von einem Standpunkt des Betrachters. Oben und unten, groß und klein haben nur noch symbolische, hierarchische und religiöse Bedeutung, aber keine optische, und diese symbolische Bedeutung bleibt dieselbe, von welchem Standpunkt wir das Bild sehen. Mit diesen Bildern hat das Raffaelische und Dürerische gemeinsam die hierarchisch-symbolische Tendenz: das Erhabene muß oben, erhaben sein und in seiner ganzen Größe vor uns stehen. Vor diesen Bildern voraus hat es die illusionistische Wirkung, uns einen Standpunkt anzuweisen, von dem aus das Himmlische und Große auch als solches gesehen, nicht nur gedacht wird. Mit anderen Worten, anknüpfen an mittelalterliche Bilder lassen sich diese Niedersichten, insofern sie zeremoniell wirken wollen und das Bedeutende im Vordergrunde des Bildes und Interesses groß und mächtig steht, dagegen nicht, sofern sie perspektivische Illusion damit verbinden und die untere Region als in der Ferne und von oben gesehene Tiefenregion konstruieren. Daß dies Mittel der Perspektive auf ein bestimmtes, altertümliches Bildschema: große himmlische Gestalten über kleinen irdischen, angewendet ist, hängt mit der Entwicklung der perspektivischen Darstellung überhaupt zusammen, bietet kein besonderes Problem. Diese Niedersicht führt uns dem Problem der umgekehrten Perspektive nicht näher. Daß Wulff gewisse Zwischenstufen dieser Entwicklung, wo die obere Region noch als rein dekorativ-symbolische Figurengruppe nach idealem Maßstab gezeichnet, die untere dagegen bereits perspektivisch vertieft und nach optischen Gesichtspunkten entworfen ist, durchweg auf optische Prinzipien bezieht, ist ein Grundirrtum seiner ganzen Betrachtung.

Prüfen wir jetzt die Beispiele für die Umkehrung der Perspektive. Wulff gibt uns die Entwicklung eines Bildschemas, das uns das fortschreitende Bemühen zeigt, die plastische Bildkomposition von Figuren im ersten Plan, in gleicher Größe, Formenbestimmtheit und Deutlichkeit naturalistisch zu motivieren, indem anfangs die in der Natur hintereinander gesehenen Teile einer Komposition übereinandergestaffelt wurden, ähnlich wie beim Anblick aus der Vogelperspektive, aber ohne Perspektive und Raumillusion, rein dekorativ-schematisch und symbolisch — senkrechte Staffelung —, während später dieses unnatürliche Übereinander einer Streifenkomposition der Wirklichkeit angenähert wurde durch das terrassenförmig aufsteigende Terrain einer Felswand-Treppenkomposition. Am Abschluß dieser plastisch-naturalistischen Treppenkomposition, in der Zeit des Hellenismus, melden sich die ersten perspek-

tivischen Raumwerte. Während früher wie bei plastischer Durchformung einer Fläche auf keinen Standpunkt des Betrachters Rücksicht genommen wurde — auch nicht, wie Wulff möchte, auf Vogelperspektive —, wird zuletzt das höhere Terrain als das entferntere gedeutet. Der Beschauer wird als auf der untersten Stufe stehend und von hier aus das Bild betrachtend gedacht, so daß die oberen Partien verkleinert, perspektivisch verschoben und undeutlicher — mit Hilfe von Linear- und Luftperspektive — dargestellt werden. Hier ist also ein naturgemäßer Standpunkt: auf dem Grunde, auf dem sich das ganze Bild aufbaut, und es finden sich Elemente einer richtigen Perspektive, Verkleinerung und Verschwimmen der oberen und zurückweichenden Schichten.

Diese Perspektive kehrt sich in der frühmittelalterlichen byzantinischen Kunst um. Es herrscht die Treppenkomposition vor, wie im hellenistischen Relief, aber in vielen Denkmälern wechseln die Größenfolgen: das Größte befindet sich oben, und terrassenförmig steigt in verkleinertem Maßstab die Komposition herab. Das ist die Tatsache, für die Wulff viele Beispiele anbringt. Ist die Deutung als umgekehrte Perspektive richtig, d. h. müssen wir uns denken, wir ständen oben und blickten mit den oberen Figuren auf die entfernteren unten und vor ihnen stehenden herab, also in der Richtung aus dem Bilde heraus?

Wir verneinen diese Deutung aus folgenden Gründen:

1. Für Anordnung der Größenverhältnisse besteht ein anderer und zwingenderer Erklärungsgrund, den Wulff selbst anerkennt. Die zeremoniellen Wertabstufungen der Oberen und Höchsten finden — wie allgemein in der byzantinischen Kunst — durch geometrisch-optische Größenabstufungen ihr Symbol. Daß zugleich — vielleicht entgegen dem wirklichen Rangverhältnis im Zirkus, wo der unterste Rang der beste gewesen sein wird — in den Reliefdarstellungen, wo die eine Figurenreihe direkt unter den Füßen der oberen sich befindet, das Würdigste als Oberstes dargestellt wird, begreift sich ebenso leicht aus zeremoniellen Gründen. Der, der seine Demut beweisen will, wirft sich dem Herrscher zu Füßen oder setzt dessen Füße auf seinen Nacken.

2. Diese Umkehrung der Größenverhältnisse im Bilde müßte, um Perspektive zu sein, die Größenverhältnisse entsprechend dem Abstand von der Zentralfigur verkleinern. Die Verkleinerung vollzieht sich aber schematisch, zonenweise, d. h. es ist Rangabstufung, aber nicht Fernbild. Die Entfernungsunterschiede in jedem Rang bleiben unberücksichtigt. Ebenso fehlt jede Andeutung von umgekehrtem Zusammenlaufen der Fluchtlinien oder umgekehrter Luftperspektive.

3. Der gänzliche Mangel jeder Raum- (Tiefen-) Illusion und perspektivisch richtigen Konstruktion überhaupt, das Umlegen von vorn gesehener, sich in die Tiefe erstreckender Körper in die Seitenansicht, als Profilbild (seitliche Staffelung), das flache Relief der Figuren und ihre zeichnerische Umschreibung verraten deutlich, daß es überall nur auf eine gleichmäßige Bearbeitung einer Tafel mit gleichmäßiger Tiefe der Formen, also auf Reliefschmuck und Einhaltung einer Reliefzone ankam [1]), aber nicht auf optische Raumdarstellung und Illusion. Vergleichen wir diese Gleichmäßigkeit der Behandlung mit den Schriftzeichen einer Druckseite, so besagt der Unterschied der geometrischen Größenverhältnisse nur den Unterschied von Titel zum Text und zu Anmerkungen; es sind verschieden große Typen einer plastischen Bilderschrift. Bei Reliefs mit so tiefer Reliefzone, daß mehrere Schichten von Leibern sich hintereinanderschieben, ergibt sich, daß die oberste Schicht, die keine mehr hinter sich hat, die Formen am dicksten und größten bilden muß, soll sie die Relief-

[1]) Vgl. R. Hamann, Dekorative Plastik. Diese Zeitschrift Bd. III, S. 272.

zone so gleichmäßig füllen, wie die Doppelschicht in der Tiefe. Das ist wichtig zum Verständnis von Reliefs des Niccolo Pisano oder der Frühgotik (z. B. am Straßburger Münster).

Es ist klar, daß die umgekehrte Perspektive ein so komplizierter Prozeß ist, eine so vorstellungsmäßige Kenntnis der Perspektive voraussetzt, daß wir sie nicht in einer Zeit als vorhanden annehmen dürfen, der jede perspektivische Konstruktion überhaupt fehlt. Wenn Wulff sagt: »Sie gibt an dem besagten Relief des Theodosiussockels diesen Zusammenhang mehr für unser Gefühl als für unser optisches Illusionsbedürfnis in einer Komposition wieder, die sich noch immer auf der Grundlage von Flächenrelationen in halbdekorativer Symmetrie aufbaut, deren optischen Sinn aber jeder zum mindesten dunkel empfindet, der sich mit einiger Aufmerksamkeit in die Betrachtung des Bildwerkes vertieft«, so offenbart sich diese Ahnung als Hineintragen des Wissens eines modern perspektivisch geschulten Beobachters in eine gänzlich heterogene Darstellungsform.

Zwei Beispiele, auf die auch Wulff Wert legt, heben wir hier hervor. Zunächst die Darstellung aus dem Virgilkodex der Vaticana. Aeneas und Achates sehen von einer Anhöhe zur Linken des Bildes auf die Erbauung Karthagos herab, eine Illustration zu den Worten aus der Aeneis:

Und schon steigen den Hügel sie aufwärts, welcher die Stadt hoch
Überragt und das Antlitz der Burg anschauet von oben, —
Staunend erblickt Aeneas den Bau.

Hier interpretiert Wulff so: »Weil es sich um ein Herabsehen handelt, hat der Künstler die Stadt in so starker Aufsicht und auch die unterhalb des Standpunktes der beiden befindlichen Werkleute gleichsam aus der Vogelperspektive in denselben kleinen Verhältnissen wie die innerhalb der Ringmauern sichtbaren, die Helden dagegen fast in doppelter Größe dargestellt.« Das Beispiel ist deshalb interessant, weil es sich wirklich um eine Darstellung des Sehens handelt. Aeneas erblickt den Bau, und die Deutung von Sehendem und in der Entfernung klein von ihm Erblicktem erscheint berechtigt. Dennoch ist gegen diese Auffassung zu sagen: die Ansicht der Stadt in Aufsicht oder vielmehr in senkrechter Staffelung — die hinteren Partien der Stadt sind einfach über die vorderen senkrecht erhoben — ist vom Standpunkte des Betrachters der Miniatur entworfen, nicht von dem des Aeneas. Zwischen dem Maßstab der Helden und dem der Handwerker steht noch der eines Aufsehers in mittlerer Größe, d. h. die Größenunterschiede sind nicht optische, vom Standpunkt des Aeneas, sondern zeremonielle, Rangstufen, für den Betrachter berechnet. Zuletzt sei noch hervorgehoben, daß die beiden Helden stark en face, nur mit dem Kopf seitlich zur Stadt hingewendet, gegeben sind, also auch repräsentativ dem Betrachter entgegengestellt.

Das zweite Beispiel ist der Wiener Genesis entnommen. Pharao sitzt auf dem Thron höher als eine Reihe von kleinen Figuren, die im Halbkreis vom Rücken gesehen am vorderen Rande des Bildes stehen und selbst in der Größe abgestuft sind. Rechts davon, etwas tiefer, steht Joseph, in gleicher Größe mit Pharao. Die Kleinheit der fünf Traumdeuter soll wieder umgekehrte Perspektive vom Standpunkte Pharaos sein, eine Deutung, die hier um so bestechender ist, als diesmal diese Figuren vom Betrachter vom Rücken gesehen sind, von Pharao also von vorn. Gegen die Deutung spricht, daß Joseph, der auch von Pharao entfernt und in der eigentlichen Blickrichtung steht, nicht verkleinert ist, daß die Größenabstufungen innerhalb der Traumdeuter nicht dem Abstande von Pharao entsprechen. Es ist auch hier Rangabstufung. Überhaupt ist es bereits verkehrt, von Vordergrund und Mittelgrund zu reden, wo in Wirklichkeit Zentrum und Peripherie, Höher und

Niedriger in geometrisch-symbolischer Beziehung bestehen. Die beiden letztgenannten Miniaturen sind nur für die Deutung auf umgekehrte Perspektive so verführerisch, weil Reste eines impressionistisch-illusionistischen Stiles der spätrömischen Malerei sich hier mit zeremoniell-dekorativer Anordnung vermischen und letztere als befremdlich, deshalb einer optischen Erklärung für bedürftig erscheinen lassen.

Völlig unverständlich bleibt aber, wie Wulff für diese altbyzantinischen Elemente der Darstellung behaupten kann, »die Bildgestaltung sei in einem Maße wie in keiner zweiten Epoche auf das Prinzip der Einfühlung und damit auf die subjektive Anschauung begründet«. Alles, was die Darstellungsprinzipien begünstigt, die Wulff als umgekehrte Perspektive deutet, ist dem Einfühlungsprinzip widersprechend: der Größenmaßstab der Hauptgestalt, die als Erscheinung, repräsentativ wirken will, das Herausblicken aus dem Bilde, uns entgegen, so daß wir wohl mit ihr fühlen, aber nicht mit ihr sehen können, die Feierlichkeit des Typus, das Zeremonielle, Unnahbare in Zeichnung, Anordnung und Flächenfüllung. Diese Momente lassen schon bei der Virgilillustration die Einfühlung vor der repräsentativen Darstellung zurücktreten.

Betrachten wir deshalb zuletzt die ästhetische Möglichkeit einer umgekehrten Perspektive, so ergibt sich folgendes: damit die Perspektive umgekehrt wirken soll, muß der Standpunkt, von dem aus wir die Betrachtung rückwärts vollziehen, auch als Standpunkt in der Tiefe charakterisiert sein. Es müssen sich also verschiedene Standpunkte für den Betrachter ergeben und einen einheitlichen Gesichtseindruck ausschließen.

Soll anderseits dieser Standpunkt in der Tiefe des Bildes als der wichtigere sich geltend machen, womöglich als Standpunkt einer im Bilde selbst dargestellten Person, deren echte Perspektive die umgekehrte ist, so muß sie durch Größe und Deutlichkeit hervorgehoben werden; das wirkt aber wieder der Auffassung entgegen, als ob sie in der Tiefe des Bildes stände und die vorderen Gegenstände erblickte.

Sollen die in umgekehrter Perspektive dargestellten Gegenstände als Gesicht einer Person wirken, und diese also durch den Prozeß der Einfühlung (besser des optischen Sicheinlebens) interessant werden, so muß die Person als Erscheinung zurücktreten vor der Darstellung des Blickens und der Richtung auf das Erblickte. Wir müssen die Möglichkeit gewinnen, sie zu übersehen und mit ihr zu blicken. Dies wird aber sowohl durch die Hervorhebung der Figur als auch besonders dadurch, daß sie uns entgegenblickt, verhindert.

Eine Antinomie ergibt sich ferner daraus, daß wir bei diesem Nacherleben des Sehens das in umgekehrter Perspektive Dargestellte uns in der richtigen Perspektive und richtigen Ansicht von vorn nur denken können, denn bei konsequenter Durchführung des Prinzips müßten die Visionen der Hauptfigur zugewendet, dem Betrachter des Bildes abgewendet erscheinen. Die umgekehrte Perspektive ist also unanschaulich, nur zu denken.

Während bei der Einfühlung Darstellung und Reproduziertes sich infolge erworbener Zusammenhänge des Bewußtseins ergänzen, schließen sich hier Dargestelltes und Gedachtes aus, sind bestimmt, sich zu verdrängen.

Ästhetisch ist also die umgekehrte Perspektive ein Nonsens. Sie vernichtet sowohl die Einheitlichkeit wie die Anschaulichkeit der Darstellung und widerstreitet der durch Einfühlung gewonnenen Ergänzung des Bildinhaltes.

Historisch betrachtet, scheint uns aus Wulffs Darstellung in keinem Punkte überzeugend nachgewiesen, daß die Verkehrungen der perspektivisch geforderten Verhältnisse eine umgekehrte Perspektive bedeuten.

Es bleibt deshalb bei dem, von dem wir ausgingen, daß die von Wulff auf-

geworfenen Fragen die interessantesten Probleme anschneiden, die eine ausführliche Diskussion durchaus rechtfertigen. Zu bedauern bleibt höchstens, daß Wulff — vielleicht in einem Sinne mißverstandener Wissenschaftlichkeit — durch rein historische Zwischenbemerkungen den Gang seiner Untersuchung verundeutlicht hat, worunter die Strenge der Beweisführung und systematischen Erörterung gelitten hat.

Steglitz.

Richard Hamann.

A. Venturi, *Storia dell' Arte italiana VI. La Scultura del Quattrocento. Con 781 incisioni in fototipografia. Ulrico Hoepli, Milano* 1908.

Ein halbes Jahrhundert lang haben die Italiener die Erforschung ihrer Kunst den Ausländern überlassen; wir Deutsche sollten es ihnen eigentlich Dank wissen, denn an dieser Aufgabe ist unsere Kunstwissenschaft groß geworden. Dann aber wurde auch hierfür die nationale Losung ausgegeben. Vielleicht hat nichts mehr dazu beigetragen, die Geister wachzurütteln, als daß Giovanni Morelli, der einzige kritische Kopf, der sich damals jenseits der Alpen mit Kunststudien befaßte, in seiner ironischen Art unter einem russischen Pseudonym auftrat! Um das vor zwanzig Jahren begründete *Archivio storico dell' arte*, die heutige *L'Arte*, sammelte sich bald ein Stab tüchtiger junger Forscher, die mit gutem Erfolge den Kampf gegen den berüchtigten »Ignoto« der italienischen Galerien aufnahmen. Ihre wissenschaftliche Aufgabe markierte sich als Urkundenpublikation und Detailforschung, und wer wollte leugnen, daß die Arbeit dieser aufstrebenden Generation italienischer Kunsthistoriker, die sich ja unter den günstigsten Bedingungen auf dem Boden der Heimat vollzog, wertvolle Ergebnisse gezeitigt hat? Abgerundete Gesamtdarstellungen, vor allem aber jene psychologisch tiefgründige und welthistorisch orientierte Betrachtungsweise, zu der die deutsche Kunstforschung herangereift war, treten in der italienischen Gelehrtenarbeit verhältnismäßig selten hervor; es wirkt direkt befremdend, wie ängstlich sie beispielsweise dem großen Problem »Michelangelo«, das für die deutsche Kunstwissenschaft gerade gegenwärtig im Vordergrunde steht, bisher ausgewichen ist.

Nun hat seit dem Beginn des neuen Jahrhunderts ein Führer und Organisator der kunstgeschichtlichen Bewegung in Italien, Adolfo Venturi, seine *Storia dell' Arte italiana* herauszugeben begonnen und in bewundernswerter Energie der Arbeit so rasch gefördert, daß fast jedes Jahr ein Band erscheinen konnte. Es ist ein groß angelegtes, kühnes Unternehmen, dessen Verdienstlichkeit man schon deshalb anerkennen muß, weil hier zum ersten Male die ungeheure internationale Literatur über italienische Kunst verarbeitet und vor allem ein Abbildungsmaterial zusammengebracht ist, wie es in solcher Reichhaltigkeit und Güte noch kein anderes Werk dieser Art aufzuweisen hatte. Anders steht es freilich, wenn man mit höheren Forderungen als denen praktischer Brauchbarkeit an das Werk herantritt. Es soll hier auf die schwerwiegenden Vorwürfe, die gegen Inhalt und Methode der bisher erschienenen Bände von der deutschen Kritik zum Teil in recht scharfer Weise erhoben worden sind, nicht eingegangen werden; aber die Stellung des neuen VI. Bandes im Gesamtwerke muß doch mit einigen Worten berührt werden. Er behandelt die Skulptur des Quattrocento, als erster diesem Zeitabschnitt gewidmeter Band; vergeblich sehen wir uns in dem Komplex der bisherigen Bände nach einer Darstellung der Baukunst des 15., ja auch nur des 14. Jahrhunderts um, die — man sollte es meinen — die notwendige Voraussetzung für das Verständnis der gleichzeitigen Plastik bildet. Denn noch haben ja die bildenden Künste dieses Zeitalters ihr Abhängigkeitsverhältnis zur mütterlichen Architektur nicht gelöst, und gerade weil unsere so häufig aus Museumsfetzen destillierte Wissenschaft uns diesen Zu-

sammenhang selten nahebringt, sollte er in der rekonstruierenden Darstellung des Historikers grundsätzlich betont werden. — Solche Dispositionsfehler — man kann es kaum anders bezeichnen — sind dem ganzen Werke Venturis von Anfang an verhängnisvoll geworden. Sechs Bände mäßigen Umfangs, die Zeit bis zur Gegenwart umfassend, verhieß die erste Ankündigung; nun, die Bände sind längst auf die unbequeme Zahl von 1000 bis 1100 Seiten angewachsen, mit dem sechsten Bande stehen wir erst beim Quattrocento, drei andere sollen noch folgen, und doch wird das Ganze ein Torso bleiben und wiederum gerade vor dem Zeitalter der großen Meister abbrechen. Verdient aber eine Geschichte der italienischen Kunst, in der Michelangelo, Raffael, Tizian usw. nicht behandelt werden, noch diesen Namen? Sie kann nur als eine Reihe sehr ausführlicher Monographien über einzelne Kunstgattungen in bestimmten Zeitaltern gewertet werden.

Diese Feststellungen sollen dem verdienten Autor nicht zu nahe treten, dessen Beweggründe bei der Planänderung seines Werkes durchaus anzuerkennen sind: er begann es als italienischer Patriot, er hat es als Forscher fortgesetzt, dessen Gewissenhaftigkeit es nicht zuließ, aus der ungeheuren Fülle von Stoff, die die letzten Jahrzehnte angehäuft haben, eine mehr oder minder subjektive Auswahl zu treffen. Denn wirklich historisch begründete und innerlich abgerundete Gesamtbilder der verschiedenen Epochen der italienischen Kunst zu geben, das mußte sich ein Autor von dem Range Venturis sagen, ist trotz aller aufgehäuften Detailkenntnis heute noch nicht möglich. Dazu fehlen die Voraussetzungen in der allgemeinen Kunstgeschichte ebenso, wie sie — und vielleicht in noch höherem Grade — für eine innerlich aufbauende Geschichte der deutschen oder der französischen Kunst fehlen würden. — Das tritt vielleicht nirgends so deutlich hervor, wie in der vorliegenden Darstellung der Quattrocentoplastik, dem umfangreichsten aller bisherigen Bände Venturis: kein Wunder, denn hier handelt es sich um ein Lieblingsgebiet der internationalen Kunstforschung seit einem Menschenalter. Aber wenn wir nun die 1140 Seiten durchstudiert haben, steht dann dieser Abschnitt der italienischen Kunst wirklich greifbar vor unseren Augen? Gewiß, einzelne Künstlerpersönlichkeiten und Schulen treten in der immer frischen und anregenden, mit Geschick auch die Detailschilderung heranziehenden Darstellung Venturis mit ganz neuer Lebendigkeit vor uns hin. Es sei in dieser Beziehung nur die auch durch einige glückliche neue Zuschreibungen bemerkenswerte Charakteristik Jacopo della Quercias hervorgehoben, oder das einleitende Kapitel mit seiner fesselnden Skizzierung der Übergangsepoche vom Trecento zum Quattrocento, oder die Abschnitte über lombardische und emilianische Plastik, wo sich Venturi ja auf seinem eigensten Forschungsgebiete bewegt. Ganz besonders wichtig ist auch das umfangreiche Kapitel über die Donatelliani, aus deren Zahl Meister wie Isaia da Pisa, Giovanni da Pisa, Antonio di Chelino, Andrea dall' Aquila hier zum ersten Male von schattenhafter Existenz zu greifbarer Gestaltung gebracht sind. Allerdings fehlt es dabei im einzelnen auch nicht an Anlaß zu starkem Widerspruch. So fällt insbesondere die Belastung Bertoldos mit einer ganzen Reihe von Steinarbeiten auf, obwohl seine Betätigung in diesem Material ganz unbezeugt und an sich wenig wahrscheinlich ist; und im Gegensatz zu der Freigebigkeit, mit der hier so viele verschiedenartige Werke einem Künstler von offenbar beschränkter Entwicklungsmöglichkeit zugedacht werden, befremdet der strenge Skeptizismus, mit dem Venturi dem Schaffen anderer Meister von stärkerer Expansionskraft gegenübersteht. Er macht sich zunächst bei Mino da Fiesole geltend, dem sämtliche gewöhnlich als seine Jugendwerke angesehenen Porträtbüsten, wie der Niccolo Strozzi und Alexo di Luca in Berlin u. a., gestrichen werden, wodurch allerdings das Mino-

Problem eine sehr bequeme, aber kaum gerechtfertigte Vereinfachung erfährt. Aber auch Meistern wie Antonio Rossellino, Benedetto da Majano, Verrocchio u. a. gegenüber verfährt Venturi mit ähnlichem Radikalismus; besonders die ihnen zugeschriebenen Stuckmodelle und Terrakotten der Berliner, Pariser und Londoner Sammlungen finden selten Gnade vor seinen Augen und werden zum Teil sogar kurzerhand für Nachahmungen oder Fälschungen erklärt, ohne daß Grund und Möglichkeit dafür irgendwie plausibel gemacht würden. Die im übrigen so objektiv und gründlich vorgehende Darstellung Venturis erleidet dadurch eine Einbuße an Vollständigkeit und Zuverlässigkeit, die im Interesse seines Werkes selbst bedauert werden muß.

Kehren wir nach diesem Eingehen auf einige wesentliche Einzelheiten zu der oben aufgeworfenen Hauptfrage zurück, so ist die Antwort in dem Vorhergehenden schon angedeutet: Venturi legt den Schwerpunkt seiner Darstellung auf die Künstlergeschichte und die kritische Behandlung zahlreicher Detailfragen, er verzichtet aber auch hier auf den Versuch einer allgemeinen Charakteristik der in der Quattrocentoplastik tätigen Kunstkräfte. Vielleicht treibt er diesen Verzicht weiter, als uns gerechtfertigt erscheint. Denn wir vermissen bei ihm ein Eingehen selbst auf grundlegende Fragen, wie der Berechtigung des Renaissancebegriffes für die Plastik des 15. Jahrhunderts oder des Zusammenhangs mit der nordischen, insbesondere der burgundisch-französischen Plastik, worüber im Einzelfalle an verschiedenen Stellen seines Buches (vgl. S. 12 und 763) ziemlich entgegengesetzt geurteilt wird. Allerdings bewegt sich ja gerade hier die Forschung noch auf ungeklärtem Terrain. — So mahnt uns Venturis Buch trotz seiner chronikenmäßigen Fülle der Tatsachen daran, wie oft selbst in der so eifrig durchforschten Geschichte der italienischen Quattrocentoplastik die Quellen der Erscheinungen uns verborgen bleiben, weil die Grundströmungen bisher nicht über die Grenzen des Landes hinaus verfolgt sind.

Greifswald.

Max Semrau.

F. Spiro, Geschichte der Musik. »Aus Natur und Geisteswelt«. B. G. Teubner, Leipzig 1907. Bd. 143. 172 S.

Das vorliegende kleine Buch erfüllt im großen ganzen in vorzüglicher Weise seinen Zweck: jedem musikliebenden und mit der Musikliteratur etwas bekannten Laien ein anschauliches und lebendiges Bild von der Entwicklung dieser Kunst zu geben; und jedem Ästhetiker insonderheit dürfte es, soweit es ihm nicht sachlich Neues bietet, noch mancherlei Anregungen geben. — Man wird orientiert über die Entwicklung der heutigen Tonleiter (S. 11), der wichtigsten Instrumente (besonders S. 27—29), der Notenschrift (S. 4, 17, 19), der mehrstimmigen und harmonischen Musik (vgl. S. 9, 17, 27), der musikalischen Formen (»Suite«, »Konzert«, »Sonate«, »Ouverture«, »Vorspiel« usw., vgl. besonders S. 29 f.), und man wird vor allem mit wohltuender Wärme der Empfindung auf die eigenartige Schönheit und Größe der bedeutendsten Kunstwerke hingewiesen (vgl. besonders Bach und die anderen großen »Klassiker«).

Die Form, die Spiro hierfür bewußt gewählt hat (vgl. das Vorwort), ist die Darstellung des soeben angeführten Stoffes an der Hand der Geschichte der Komponisten, als der Persönlichkeiten, die »die Geschichte gemacht« haben. Deren Lebensbeschreibung nimmt daher auch einen bedeutenden Raum ein.

Das Prinzip, nach dem er bei der Auswahl des Stoffes verfahren ist, hat er S. 59 ausgesprochen: es verdient der Künstler »nur dann einen Ehrenplatz in der Geschichte«, wenn er (nicht nur ein »Kind seiner Zeit«), sondern »Vater einer neuen Zeit« ist.

Und als Charakteristikum möchte ich erstens eine mit dieser hohen Wertung der Originalität eng zusammenhängende, ausgesprochen fortschrittliche Tendenz des Buches hervorheben, trotzdem der Verfasser, wie angedeutet, die Höhepunkte der Musik durchaus in der (sogenannten »klassischen«) Vergangenheit erblickt, überdies aber eine ungewöhnliche, wenn auch nicht ausnahmslose, Unparteilichkeit und eine schmiegsame Vielseitigkeit des Verständnisses, die den verschiedenen Partien des Buches weitgehende Gleichwertigkeit sichern. Nicht nur Mozart wie Bach, Schubert wie Beethoven erfahren volle eigenartige Würdigung, sondern auch Schumann und auf seinem Spezialgebiet (vgl. S. 123) Chopin und dann wieder diesen gegenüber der »Vertreter« des »äußerlich Kolossalischen«: Berlioz usw. usw.

Während diese letzterwähnten Charakteristika unzweifelhaft Vorzüge des Buches zur Folge haben, möchte ich in Frage ziehen, daß die von Spiro gewählte Form der Darstellung und das ihr zugrunde liegende »Prinzip« für die Darstellung der Geschichte einer Kunst unbedingte Berechtigung hat, und es erwächst hier ein ästhetisches Problem allgemeinerer Art.

Denn obwohl es zweifellos ist, daß in einer knappen Darstellung der Geschichte einer Kunst nicht alle, sondern nur die wertvollsten Kunstwerke einen Platz finden können, so ist es doch schwerlich richtig, daß wirklich die Wertung eines Kunstwerkes mit Recht in so weitgehende Abhängigkeit von der Wertung der Originalität des Talentes zu setzen ist, dem es seine Entstehung verdankt. Die Geschichte einer Kunst ist eben doch letzten Endes nicht identisch mit der Geschichte ihrer produzierenden Künstler. Und die Wertung dieser Künstler ist auch nicht identisch mit der Wertung ihrer Originalität. So sehe ich hier einen prinzipiellen Fehler des Buches, der mitunter zu einer Überspannung der sonst so erfreulichen fortschrittlichen Tendenz geführt hat und praktisch vielleicht am verderblichsten gewirkt hat, indem er dazu beitrug, daß Spiro Brahms aus der Reihe der Großen ausschied, weil er in ihm einen »Vertreter der guten, alten, eingerosteten Traditionen« (S. 154) erblickt, der »Instrumentalmusik nach klassischen Rezepten« schreibt usw.; wie Spiro überhaupt dadurch verleitet wird, nicht nur die von Anfang an unnatürliche »Nummernoper« und die an die höfischen Tanzformen gebundene »Suite« und dergleichen als überlebt zu verwerfen, sondern ebenso auch die Sonatenform.

Ich bin also der Meinung, daß die Originalitätswertung durchaus zurücktreten sollte bei der Auswahl des Stoffes gegenüber der rein-künstlerischen Wertung, die natürlich auch bei Spiro im Grunde eine wesentliche Rolle spielt; aber ich möchte noch weiter gehen und behaupten, daß die (eigene und daher doch immerhin subjektive) Wertung überhaupt nicht ausschließlicher Maßstab dabei sein darf, denn der Darsteller vollends eines solchen für Laien bestimmten Buches besitzt auch Verpflichtungen gegen die Interessen der Gegenwart — so weit beispielsweise unbedingt, daß eine heutige Musikgeschichte nicht die Werke eines Rich. Strauß ungenannt lassen dürfte, mag auch sein charakterisierendes Schlagwort (er nennt ihn einen »kalten Detaillisten«) noch so viel Berechtigung haben.

Aber an einem entscheidenden Punkte läßt die Darstellung nicht im Stich — bei Rich. Wagner. Hier spürt man nicht nur auf das erfreulichste ein aufrichtiges Ringen um Objektivität, sondern meines Erachtens wird hier sogar in großen Zügen der Weg vorgezeichnet, auf dem spätere Generationen einmal sich einigen werden in ihrer Beurteilung dieser einzigartigen Erscheinung. — Und wenn ich auch nicht mit Spiro das vergangene Jahrhundert »das Jahrhundert Rich. Wagners« nennen möchte, so läßt sich doch vielleicht eine Darstellung der »Geschichte der Musik«

nicht besser kennzeichnen als durch diese ihre — einseitige oder maßvolle — Stellungnahme zu Wagner.

Spiro nun sagt von Wagner (S. 152): »Die Musik selbst lernt im Verlaufe ihrer Entwicklung bei ihm immer mehr auf die geschlossene, originelle [?] Melodie — also ihr Wertvollstes — verzichten und sie durch das (an sich kümmerliche) Leitmotiv ersetzen: sie braucht eine künstliche, ja outrierte Harmonik im Orchester und einen harten, fast rezitativischen Sprachgesang auf der Bühne, dessen unmelodisches Wesen durch den Stabreim, also die gesangfeindliche Konsonantenhäufung [?], noch gesteigert wird; aber«, so fährt Spiro unmittelbar fort, »jene Harmonik entspricht den dargestellten Seelenvorgängen und dieser Gesangstil macht es bei guter Aufführung jedem Hörer möglich, die dramatische Handlung und ihre musikalische ... Verkündigung zusammen in sich aufzunehmen. So fügen sich Leitmotive und Sprachgesang, Polyphonie und Instrumentation zu einem Ganzen, dessen Teile ebenso strikt zueinander gehören wie etwa ein Mozartisches Orchester zu einem Mozartischen Symphoniethema; so umfangreich die Wagnerschen Werke dastehen, so wenig ist auch nur ein Teilchen in jedem zu entbehren ... Der Schönheit huldigen sie selten wie die ganze germanische Kunst, deren Symbol sie sein wollen; der Parsifal tut es noch mehr als seine Vorgänger, allein er tut es auf Kosten der Kraft, und seine Wirkung läßt außerhalb des Bayreuther Theaters ... nach ... Aber wenn die Schönheit bei Wagner nur selten erreicht ist, so ist es doch überall die Größe: die Zahl seiner Werke ist beschränkt, aber jedes einzelne ist ein Koloß. So haben sich denn auch die Widerstrebendsten fügen müssen ... selbst wer im melodischen Gesange das Heil der Musik sieht und wer die verstandesmäßigen Auseinandersetzungen ebenso unmusikalisch findet wie die epischen Erzählungen undramatisch, gerät doch immer wieder in den Bann dieser sprechenden Motive, dieser spannenden Harmonik, dieser ungeheuren Steigerungen, dieser niederschmetternden Kraftakzente, ... Nietzsche, der das Beste geschrieben hatte, was über Wagner überhaupt gesagt ist, überwand ihn scheinbar völlig und verließ 1876 Bayreuth noch während der Proben; dennoch wandert er später nach jenem Plätzchen bei Luzern, nur um sich in die Erinnerung an die schönsten Stunden seines Lebens zu vertiefen.«

Das Beispiel mag zugleich ein Bild von der lebensvollen, oft noch mehr als hier geistvoll-präzisen Sprache des inhaltreichen kleinen Werkes geben.

Halle a. S.

Waldemar Conrad.

Riemann-Festschrift. Gesammelte Studien, Hugo Riemann zum 60. Geburtstage überreicht von Freunden und Schülern. Herausgegeben von Karl Mennicke. Leipzig, Max Hesses Verlag, 1909.

Unter den mannigfaltigen Ehrungen, die der einzigartige Musikforscher an seinem 60. Geburtstage erfuhr, nimmt dieser Sammelband von Beiträgen solcher, die sich Riemann wenigstens in irgend einer wissenschaftlichen Hinsicht geistig verbunden fühlen, eine besondere Bedeutung für sich in Anspruch. Er zeigt, daß der wissenschaftliche und künstlerische Einfluß Riemanns schon heute weiter reicht, als der irgend eines zweiten Musikforschers.

Immerhin darf bei Feststellung dieser unbezweifelbaren Tatsache nicht verschwiegen werden, daß Riemanns eigentliche, auf nur ihm eigenen theoretischen Taten fußende Bedeutung noch nicht in dem Maße von den Musikern erkannt worden ist, als dies zu ihrem und zum Heile der Kunst zu wünschen wäre.

Besonders unter den praktischen Musikern — vor allem in den älteren Gene-

rationen finden Riemanns revolutionäre theoretische Leistungen wenig Verständnis, oft unbegründete Ablehnung. Besser sieht es bei den jüngeren Musikern aus, und es steht zu hoffen, daß das in den nächsten Jahren heranwachsende Geschlecht vorwiegend von ihm beeinflußt sein wird.

An der vorliegenden Festschrift haben sich 43 Mitarbeiter beteiligt. Von diesen sind 33 mit historischen Arbeiten vertreten. Arbeiten zur Ästhetik und Theorie der Musik finden sich 10. Dieses Zahlenverhältnis ist sehr bezeichnend dafür, wie gering unter den höchstgebildeten Musikern von heute die Neigung zu eingehenderer Beschäftigung mit theoretischen Fragen ist. Vollends Arbeiten, die sich auf dem Gebiete bewegen, das Riemann uns überhaupt erst erschloß, sind nur vier anzutreffen. Karl Fuchs (Danzig) zeigt seine Schrift: »Metrik des Chorals« an, in der er die von Riemann uns an die Hand gegebenen Regeln einer rhythmischen Rechtschreibung anzuwenden sucht. Mathis Lussy (Montreux), der ja schon vor Riemann in seiner Weise empirisch nach den Gesetzen des rhythmischen Vortrags suchte, steuert eine kleine Studie *»De la diction musicale et grammaticale«* bei, Richard Münnich (Berlin) gibt in seinem Beitrage »Von Entwicklung der Riemannschen Harmonielehre und ihrem Verhältnis zu Öttingen und Stumpf« einen äußerst wertvollen, sehr klar gefaßten Abriß seines Themas. Der Unterzeichnete sucht endlich eine Verbindung zwischen der Rhythmuslehre der modernen Psychologen und Riemanns System der Rhythmik anzubahnen, in seinem Aufsatze: »Zur psychologischen Begründung des Rhythmus und die aus ihr fließende Bestimmung der Begriffe Takt und Motiv«. Als hierher gehörig ist aber noch zu nennen Karl Mennicke mit seinem Aufsatze »Über Richard Strauß' Elektra«. Es war ein glücklicher Gedanke des Herausgebers, hier ein vornehmes und feinsinnig begründetes Bekenntnis abzulegen, daß ein jeder Musiker, welcher weiß, wie er durch Riemanns theoretische Lehren erst tief in die formalen Schönheiten der klassischen Kunst eingeführt worden ist, den heutigen destruktiven Bestrebungen vieler schaffender Musiker, insbesondere des Elektrakomponisten gegenüber sich ablehnend verhalten muß.

Die übrigen ästhetischen und theoretischen Beiträge können nur kurz genannt werden: Hermann Siebeck (Gießen) Sprechmelodie und Tonmelodie in ihrem ästhetischen Verhältnis; Hugo Goldschmidt (Berlin) Wilhelm Heinse als Musikästhetiker; Franz Marschner (Wien) Der Wertbegriff als Grundlage der Musikwissenschaft; Paul Moos (Ulm) Volkelts Einfühlungslehre; Guido Adler (Wien) Über Textlegung in den »Trienter Codices«; Max Steinitzer (Freiburg i. Br.) Zur Methodik des Anfangsunterrichtes für die Frauenstimme; Hugo Löbmann (Leipzig) Die Gehörsbildung im Plane der Pestalozzischen Erziehungsidee.

Der stattliche Band, den die Verlagshandlung aufs vornehmste ausstattete und mit einem Bilde Riemanns schmückte, der auch eine Biographie und ein Verzeichnis aller Werke des Jubilars enthält, ist ein lebendiges und charakteristisches Zeugnis der heutigen Musikwissenschaft.

Potsdam. Hermann Wetzel.



X.

Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten.

Von

Emil Utitz.

Ziemlich gleichzeitig mit dieser Abhandlung dürfte mein gleichnamiges Buch im Verlage von Max Niemeyer zu Halle a. d. S. erscheinen. Die vorliegende Arbeit ist nun nicht etwa lediglich als eine ausführliche Selbstanzeige des Buches zu betrachten, wenn sie auch naturgemäß die dort entwickelten Grundanschauungen in Kürze darlegt. In meinem Buche suchte ich das Problem der Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten in der Art zu behandeln, daß ich es entwicklungsgeschichtlich verfolgte und diesen historischen Auseinandersetzungen systematische Lösungsversuche anreihte. Auch war ich darauf bedacht, einerseits zu Ansichten, die den meinigen widersprechen, kritisch Stellung zu nehmen, anderseits möglichst sorgfältig ein reiches und umfassendes Tatsachenmaterial zu sammeln und zu sichten, um künftigen Forschern — ganz abgesehen von Richtungszugehörigkeit — fruchtbare Grundlagen zu bieten.

In dieser Abhandlung aber lockt mich ein ganz anderes Ziel: ich will lediglich die wichtigsten hierher gehörigen Probleme kurz darlegen und meine Stellungnahme zu ihnen andeuten, um so einen Beitrag zu der Frage zu leisten, welche Bedeutung den Funktionsfreuden für das ästhetische Gesamterleben zukommt. Dabei habe ich möglichst auf Literaturnachweise verzichtet, wozu ich mich dadurch berechtigt glaube, daß ich in dem eben erwähnten Buche die einschlägige Literatur ausführlich berücksichtigte. Wenn sich nun diese Abhandlung zu dem Buche wie eine Skizze zu einem ausgeführten Bilde verhält, so eignet doch der Skizze neben dem vollendeten Bilde eine Sonderbedeutung, weil in ihr gar manches schärfer und unmittelbarer zur Geltung kommt, und weil sie vielleicht schneller und schlagender über die wesentlichsten Momente berichtet und belehrt.

* * *

In den letzten Jahren hat eine neue Art von Volksbelustigungen besonders in den romanischen Ländern größte Beliebtheit erlangt, nämlich die kinematographischen Vorführungen. Unter den Bildfolgen,

die den meisten Beifall ernten und die stärkste Zugkraft ausüben, zeichnet sich die überwiegende Mehrzahl dadurch aus, daß sie aufregende Stoffe behandelt und noch dazu in einer Art, die alle Spannungen verdichtet und alle Wirkungen dick unterstreicht, so daß es ihr gelingt, im Zuschauer möglichste Erregung auszulösen. Was nun die Menge zu diesen recht primitiven Darbietungen lockt, ist in erster Linie die heftige Lust an diesen lebhaften Erregungszuständen; allerdings nicht sie allein: so muß z. B. auch dem volkstümlichen Gerechtigkeitsgefühl durch die Bilder Genüge geschehen, indem jede Schuld ihre drastische Strafe, jede Tugend ihren offenkundigen Lohn findet. Denn dadurch löst sich erst die Hitze der Spannung, und wohltuende Befriedigung tritt an ihre Stelle; die Erregung ebbt ab, und den flutenden Wogen leidenschaftlicher Erlebensfülle folgt friedliche, sturmgesättigte Ruhe.

A. Böhm in Jena hat durch eine Rundfrage (Zeitschr. f. Philos. u. Pädagogik, 17, 2) festzustellen versucht, welche Kinematographenbilder Kindern am besten gefallen, und erhielt folgende Antworten: Riffle Bill, Buffalo Bill, Sherlock Holmes, Der Ring der Rothaut, Der Rabenvater, Der Graf von Monte Christo usw. Schon die Titel zeigen zur Genüge, daß all diese Bilder dazu dienen, das triebartige Verlangen nach Aufregendem, Ungewöhnlichem, Abenteuerlichem zu stillen. Es wurden natürlich auch andere Bilderfolgen genannt; sie verschwinden aber in ihrer Zahl fast gegenüber den Mord- und Räubergeschichten, den Darstellungen seltsam spannender Geschehnisse. Nicht viel anders würde wohl das Ergebnis einer Rundfrage sich gestalten, die an die Menge gerichtet wäre, welche die Kinematographentheater füllt. Lernbegierde kann die Ursache der Beliebtheit dieser Bühnen keineswegs sein, denn schon die Zusammenstellung der meisten Programme offenbart deutlich, daß die Wissensdurstigen hier nicht auf ihre Rechnung kommen, wohl aber die Erlebenshungrigen.

Gleichen Zwecken dienen ferner Kolportageromane, wie überhaupt die ganze »Sensationsliteratur«, die durch ungemein abenteuerliche und spannende Geschichten die Lust an Emotionen entflammt, durch die der Trieb nach heftiger Erlebensfülle seine Entladung findet, welche der gleiche, gemessene Schritt des Alltags nicht gewährt. In ähnlichem Sinne wirken auch die sattsam bekannten Rühr- und Schauertragödien und zahlreiche Darbietungen unserer Spezialitätenbühnen, in denen gefährliche oder gefährlich aussehende Vorführungen gezeigt werden. Schon Dubos hat in seiner geistvollen — im Jahre 1719 erschienenen — Schrift: »*Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique*« diese Erlebenszustände und, worauf es bei ihrer Verursachung ankommt, recht anschaulich beschrieben: »Je gefährlicher die Wendungen

sind, die ein verwegener Luftspringer auf dem Seile macht, desto aufmerksamer wird der große Haufe der Zuschauer. Wenn er einen Sprung zwischen zwei Degen tut, die ihn durchbohren müßten, sobald sich sein Körper in der Hitze der Bewegung nur um einen Punkt von der Linie entfernte, die er beschreiben soll, dann wird er zu einem passenden Gegenstande unserer ganzen Neubegierde. Man setze zwei Stäbe an die Stelle der Degen; man lasse ihn sein Seil zwei Fuß hoch von der Erde über eine Wiese spannen: vergebens wird er nun eben die Sprünge, eben die Wendungen vollführen, die er vorher machte; man wird es nicht der Mühe wert achten, auf ihn zu sehen, die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird sich mit der Gefahr verlieren.« Aus der Tatsache, daß das Interesse mit der Beseitigung der wirklichen oder scheinbaren Gefahr schwindet, kann man am besten ersehen, daß es sich weniger um die Freude an der vorgeführten Geschicklichkeit handelt, als um die Lust an den heftigen Erregungszuständen, welche durch die mannigfachen Teilnahmsgefühle ausgelöst werden. Steigen wir einige Stufen tiefer, so finden wir, daß die Lust an manchen grausamen Kampfspielen großenteils aus den gleichen Quellen fließt, ebenso der Genuß beim Zuschauen von Hinrichtungen und anderes mehr, das schon in das Reich des Perversen gehört. »Hier liegt auch«, sagt Karl Lange in seinem Werke »Sinnesgenüsse und Kunstgenuß« (Wiesbaden 1903), »der Schlüssel zu der merkwürdigen, historisch bedeutungsvollen Erscheinung, der Lust an Grausamkeiten, die so viele große und mächtige Männer zu Menschenschlächterei und blutigen Kriegen getrieben hat.«

Wir haben uns nun eine ganze lange Reihe von Fällen vorgeführt, die alle das gemeinsam haben, daß sie lebhafte Erregungslust entzünden; nämlich Lust am Psychischtätigsein, an seelischer Erlebensfülle. Und nichts anderes verstehen wir unter Funktionsfreuden. Wollen wir sie kurz psychologisch kennzeichnen, ohne dabei die verschlungenen Pfade der verschiedenen Gefühlstheorien zu betreten, können wir sie als Gefühle bezeichnen, die das Erleben als solches zum Gegenstande haben, als Erlebensgefühle im engeren und strengen Sinne dieses Wortes. Karl Groos (»Der ästhetische Genuß«, Gießen 1902, S. 112 ff.) bemerkt sehr richtig, jede Freude sei Freude an einem Bewußtseinsinhalt. »Man kann aber doch ... zwischen dem Vergnügen unterscheiden, das aus den während der Betätigung auftretenden Vorstellungen darum erwächst, weil diese Vorstellungen durch ihre Bedeutung Lustgefühle mit sich bringen, und dem Vergnügen, das in der Tatsache des Sich-Betätigens seinen Grund hat.«

Wenn uns etwa durch ein Drama die Schicksale eines Helden in anschaulicher Weise vorgeführt werden, wecken sie in uns verschiedene

Arten gefühlsmäßiger Stellungnahme: all die dargestellten Erregungen, Handlungen und Geschehnisse finden in uns nachfühlenden Widerhall, wir fühlen uns in sie »ein« oder mit ihnen »eins«, wie eine moderne Theorie lehrt; ferner begleitet den Helden unsere Anteilnahme; wir lieben ihn, fürchten für ihn, freuen uns seiner Erfolge, trauern ob seines Leids usw. Aber von diesen Zustands- und Teilnahmsgefühlen sondert sich eine besondere Gefühlsart ab, die sich nicht unmittelbar auf den Helden und sein Erleben richtet, sondern auf unser eigenes Erleben, dessen Fülle und dessen Reichtum wir als kraftvolle Lebenssteigerung freudig umfassen.

Noch ein einfacheres Beispiel zur Charakteristik der Funktionsgefühle will ich hier anführen: Es sei ein Rot-Vorstellen gegeben; so tritt mit diesem ein bestimmter Gefühlston auf, eine gewisse Erregung. Zu diesem Tatbestand (Empfindung + Gefühlston) nehmen wir nun Stellung: freundlich oder abweisend. Wir können die durch das »Rot« bedingte Erregung als zu »brutal«, zu »heftig« ablehnen, und wir können sie gerade wegen dieser intensiven Wirkung schätzen. Nun ist bereits in uns ein ganzer Komplex psychischer Erscheinungen gegeben, die nicht nach ihrer gegenständlichen Bedeutung hin, sondern als seelische Tätigkeitsweisen wieder gefühlsmäßig aufgenommen werden. Da es sich aber doch hier im Verhältnis zu anderen Erlebenszuständen noch um ein recht ärmliches und kärgliches psychisches Funktionieren handelt, klingen die Funktionsgefühle auch nur leise an. Das Beispiel bezweckte auch gar nicht, einen besonders hervorstechenden Fall von Funktionsfreuden vorzuführen, dies haben wir ja einleitend zur Genüge getan, sondern diente mehr der theoretischen Absicht, verschiedene Gefühlstypen aufzuweisen.

Nachdem wir nun die besondere Eigenart der Funktionsgefühle erkannt haben, bedarf es aber der Einsicht, daß es sich hierbei nicht um neue Gefühlsmodi handelt — nicht etwa um neue »Gefühlsdimensionen« —, sondern um Gefühle, die sich zwanglos der Lust-Unlustskala einreihen und demnach in ihren inneren Strukturverhältnissen von den anderen, uns geläufigeren Gruppen nicht abweichen, sondern deren Eigentümlichkeit aus den Inhalten erwächst, denen sie zugewandt sind; die Unterschiedlichkeit der Inhalte bedingt nun ihre Besonderheit; da dies im Terminus »Funktionsgefühle« recht gut zum Ausdruck kommt, scheint er mir ganz glücklich gewählt.

Zwei sehr nahe liegenden Einwänden begegnet die Lehre von Funktionsgefühlen. Man könnte geltend machen, sie gebe dadurch Anlaß zu einer unendlichen Verwicklung, daß an jedes stärkere Erleben Erlebensgefühle knüpfen, und diese wieder Gegenstand neuer Erlebensgefühle werden müßten usw. bis ins Unendliche. Diese Be-

hauptung wird jedoch schon widerlegt durch die ganz allgemein zugestandene Tatsache von der Enge des Bewußtseins, der zufolge nur eine ziemlich beschränkte Anzahl psychischer Phänomene zugleich erlebt werden können; außerdem hat bereits Franz Brentano in seiner Psychologie (I, S. 159 ff.) gegen die Annahme, es führe zu einer unendlichen Verwicklung, wenn jedes psychische Phänomen Objekt eines psychischen Phänomens sei, entscheidende Gründe vorgebracht, die auch für unseren Fall der Funktionsgefühle volle Geltung besitzen.

Der zweite Einwand stützt sich auf das anscheinende Paradoxon, daß mit der Lehre von Funktionsgefühlen man gezwungen sei, anzunehmen, ein Unlustgefühl könne unmittelbar ein Lustgefühl erzeugen. Und diese angeblich absurde Konsequenz, zu der man gelangen muß, zeige ganz deutlich die Unhaltbarkeit der Ansicht, daß es Funktionsgefühle der Art gebe, wie wir sie eben entwickelten. Es wird wohl kein Anhänger der Lehre von Funktionsgefühlen zu finden sein, der da glaubt, Unlustgefühle könnten als — Unlustgefühle Lust wecken; aber wir dürfen behaupten und befinden uns darin mit den Tatsachen im Einklang, daß an Unlustgefühle zuständlicher oder teilnehmender Art, wenn durch sie ein starkes, reiches, frei abströmendes Erleben gezeitigt wird, Funktionsgefühle der Lust knüpfen, nicht aber weil ihre Inhalte auf der Unlustseite sich bewegen — eine derartige Folgerung wäre natürlich unsinnig —, sondern weil sie eben ein kräftiges, volles Psychisch-Tätigsein darstellen. Im stürmischen Hingegebensein den wild bewegten Affekten des Zornes steckt ein Lustmoment, das so heftig sein kann, daß es geradezu aufpeitschend wirkt und auf ein immer stärkeres, tieferes Versenken in diese Zustände hinarbeitet. Es wäre nun zweifellos ganz verfehlt, zu meinen, diese Lust verdanke ihr Entstehen der gegenständlichen Unlust; nein, diese Lust quillt aus der wogenden Fülle psychischen Tätigseins, das da schrankenlos entfesselt ist. Nicht die inhaltliche Unlustbedeutung, sondern die Stärke und der Reichtum dieses Erlebens wecken Lust. Auch darf man die Mithilfe der Organempfindungen nicht vergessen, die sich vielfach einstellen, zum Teil in sich selbst bereits lustvoll, zum Teil mittelbar Funktionsfreuden entflammend. Wenn nun bei primären Unlustgefühlen besonders deutlich Funktionslust sich offenbart, beruht dies einerseits darauf, daß sie eben durch diesen Gegensatz schärfer hervortritt, anderseits aber darauf, daß — um mit Max Dessoir (Ästhetik u. allgem. Kunstw., 1906, S. 164) zu sprechen — »durch nichts die Lebenskraft so gereizt wird wie durch Unlust«. So löst sich meiner Meinung nach das Paradoxon von »Lust aus Unlust«.

Die eben behandelten zwei Bedenken werden uns also an unserer Überzeugung von dem Bestehen und der Wirksamkeit von Funktions-

gefühlen nicht irre machen. Keinerlei Schwierigkeiten birgt wohl die Frage, ob Funktionsgefühle nur an einzelne psychische Phänomene knüpfen, oder an die ganzen Komplexe psychischer Tätigkeiten. Die richtige Antwort ist hier kein Entweder-Oder, sondern ein Sowohl-Als auch, wofür ja alle Analogien beredt sprechen. Bei der Aufnahme eines Dramas weckt doch nicht nur z. B. der einzelne Vers Gefühle, sondern auch die gesamte Versfolge; nicht nur die einzelne Rede, sondern auch der Dialog; nicht nur die einzelne Szene, sondern auch die ganze Architektonik der Szenenführung usw. Noch weit deutlicher spricht ein Beispiel aus dem Vorstellungsleben; nicht nur das Rot, das Blau oder Gelb sind gefühlsbetont, sondern auch Farbenkombinationen; nicht nur einzelne Linien, sondern auch die ganze Linienkomposition. Gleiches gilt nun von den Funktionsgefühlen: nicht nur das einzelne psychische Phänomen, sondern in weit erhöhtem Maße der Gesamtkomplex psychischer Tätigkeit ruft Funktionsgefühle hervor; je reicher und voller sich das Erleben gestaltet, je mehr Kraft und Stärke sich in ihm offenbart, je harmonischer und ungehemmter sein Ablauf, desto mächtiger entflammt sich das Feuer der Funktionslust. »Die gesamte innere Tätigkeit, das Sichauswirken meiner inneren Kraft überhaupt« — sagt Theodor Lipps — »ist lust- oder unlustgefärbt je nach seinem Gesamtcharakter, je nach der Weise oder der inneren Rhythmik seines Ablaufes, auch je nach dem Maße der Kraft, die darin sich auswirkt, nach der Lebhaftigkeit oder Langsamkeit und Trägheit, der Freiheit oder Gehemmtheit ihres Ablaufes, vor allem auch je nach dem Reichtum und der Armut der Tätigkeit.«

Funktionsgefühle bewegen sich demnach auf der Lustseite, wenn sie einem Erleben zugewandt sind, das reich und kräftig ist, und dessen voller Ablauf harmonisch und hemmungslos sich gestaltet. Die Lust schlägt jedoch in Unlust um, wenn ein zu kärgliches und schwaches Erleben eintritt, so daß die innere Leere öder Erlebensarmut in uns gähnt, oder wenn Stauungen sich dem glatten psychischen Ablauf entgegenstellen. Auch dann verwandelt sich die funktionelle Lust in Unlust, wenn der Strom des Erlebens gleichsam in wüster Überschwemmung maßlos dahinrast, ähnlich wie das Wachsen der Intensität bei Sinnesempfindungen nur bis zu gewissen Graden angenehm wirkt, darüber hinaus aber Unbehagen verursacht.

Wir haben bisher rein psychologisch von Funktionsgefühlen gehandelt, ohne Rücksichtnahme auf die Bedeutung, die ihnen für das ästhetische Verhalten zukommt. So entnahmen wir auch die Beispiele für Funktionsfreuden Gebieten, die durchaus nicht die Weihe ästhetischer Werte adelt, wenn auch manche von ihnen eine gewisse Annäherung an ästhetische Zustände zeigen, eine Art von — wenn auch

ferner — Verwandtschaft. Aber es begegneten uns auch solche, die keinerlei Beziehungen zu ästhetischen Erlebnisarten aufwiesen, so wenn wir z. B. von der Funktionslust sprachen, welche Zornausbrüche begleitet. Aus all dem dürfen wir wohl die berechtigte Überzeugung schöpfen, daß das Auftreten von Funktionsfreuden, mag dies auch in noch so hohen Graden erfolgen, ein ästhetisches Erleben noch nicht bedingt, daß sie allein für sich keinerlei Bürgschaft bieten für das Erfassen ästhetischer Werte, und daß Werke, deren alleiniger oder vornehmlicher Zweck ihr Erwecken ist, durchaus nicht dem edlen Reiche der Kunst angehören müssen. Dies festzulegen scheint mir sehr wichtig, weil gerade in den letzten Jahren eine ganze Reihe von Arbeiten erschienen sind, welche die Lehre vertreten, der Kern ästhetischen Genießens sei eben Funktionslust, und das Kunstwerk habe in erster Linie die Aufgabe zu erfüllen, möglichst starke Funktionsfreuden auszulösen. Wir trafen jedoch eine ganze Reihe von Erlebenszuständen an, deren Lustkern Funktionsfreuden ausmachten, die aber wohl niemand als ästhetische bezeichnen möchte; und wir konnten eine Fülle von Werken namhaft machen, denen es in ausgezeichneter Weise gelingt, reichste Funktionsfreuden zu entfesseln, und die doch niemand als Kunstwerke ansehen wird. Mit aller Bestimmtheit drängt sich uns demnach die Einsicht auf, daß jedenfalls Funktionslust allein den ästhetischen Genuß nicht bilden kann, und daß wir in ihr auch nicht sein wesentlichstes Merkmal erblicken können. Diese negative Festlegung erheischt aber eine positive Gegenübersetzung, welche die Frage beantwortet, welche Bedeutung denn den Funktionsgefühlen im ästhetischen Verhalten eignet, oder ob gar von einer ästhetischen Bedeutung gar nicht die Rede sein kann.

Den Kern ästhetischen Genießens bildet unserer Überzeugung gemäß das gefühlsmäßige Erfassen einer wertvollen Vorstellungswelt, eine Lehre, zu deren Begründern u. a. Kant zählt, dessen »interesseloses Wohlgefallen« psychologisch doch nur ausgedeutet werden kann als Lustgefühle, die dem Vorstellen zugewandt sind, und die dadurch nicht den Charakter eines egoistischen oder auf das Praktische gerichteten Interesses tragen können, da sie ja gar nicht die Welt der wirklichen Dinge zum Gegenstande haben, die »Wirklichkeitsfrage« — nach Theodor Lipps — also überhaupt nicht gestellt wird. Zur Klärung unserer Formel möchte ich nur mit ganz wenigen Worten darauf hinweisen, wie sie sich zu den bekannten vier ästhetischen Grundnormen Volkelts verhält. Die erste Norm, »das gefühlserfüllte Anschauen«, ordnet sich ohne weiteres zwanglos unserer Formel ein; die zweite, die einen menschlich-bedeutungsvollen Gehalt fordert, findet durch den Terminus »wertvoll« bei uns ihre Berück-

sichtigung; die dritte, welche von der Herabsetzung des Wirklichkeitsgefühls handelt, ergibt sich uns ganz klar aus der Bestimmung »Vorstellungswelt« im Gegensatz zu der Welt der wirklichen Dinge; die vierte verlangt eine Steigerung der beziehenden Tätigkeit und ist somit nur eine neue Fassung des berühmten Gesetzes von der Einheit in der Mannigfaltigkeit, ohne dessen Befolgung kein einheitlicher Genuß sich einzustellen vermag, da eine Reihe von Vorstellungen, die durch innere Beziehungen nicht irgendwie einheitlich verbunden sind, nicht restlos gefühlsmäßig erfaßt werden können. So widerspricht denn unsere Grundformel durchaus nicht Volkelts vier Normen, sie stellt nur dieser Vierheit gegenüber eine höhere Einheit dar. Doch ist hier nicht der Platz, diesen Fragen weiter nachzugehen, da es sich uns ja jetzt nicht um eine Durchforschung des gesamten ästhetischen Verhaltens handelt, sondern lediglich um das Problem der Funktionsfreuden in ihrem Verhältnis zum ästhetischen Gesamterleben. Aber eine Tatsache von Bedeutung haben wir eben für dieses Problem durch die Analyse unserer Grundformel und die Besprechung der Volkeltschen Normen zweifellos gewonnen, nämlich die Einsicht, daß unter den Hauptpfeilern, die den blühenden Bau ästhetischen Genießens tragen, die Funktionsfreuden nicht anzutreffen sind. Die führende Rolle spielen sie sicherlich nicht.

Unser Problem hat sich nun gewissermaßen verengt: wir stehen einerseits vor der Tatsache, daß Funktionsfreuden in reichstem Maße auch ganz außerhalb ästhetischen Erlebens sich finden, und anderseits vor der Erkenntnis, daß die Hauptfaktoren ästhetischen Genießens nicht unter den Funktionsfreuden zu suchen sind. Trotzdem wäre es vorschnell und ganz verfehlt, daraus schließen zu wollen, die Tatsache der Funktionsgefühle sei vom ästhetischen Gesichtspunkt aus gleichgültig. Wir wissen z. B., daß den rein sinnlichen Freuden sicherlich keine höhere ästhetische Weihe zukommt, ja viele sind gar geneigt, sie überhaupt aus dem ästhetischen Erleben auszuscheiden, aber trotzdem eignet ihnen eine gewisse, gar nicht gering anzuschlagende Bedeutung für das ästhetische Verhalten. Ist ein Werk rein sinnlich unangenehm, vermögen die sinnlichen Unlustgefühle das Entstehen ästhetischen Genießens wesentlich zu erschweren, ja in manchen Fällen gar zu verhindern; während sinnliche Lust schon günstige Genußdispositionen schafft, das Apperzipieren erleichtert, den Gesamtertrag der Lust steigert und auf diese Weise das Auftreten ästhetischen Genießens erleichtert und bereichert. So wird man jedenfalls die Sinnesgefühle als eine nicht unwichtige ästhetische Hilfsmacht in Betracht ziehen müssen.

Gerade dies bedingt ja die verwirrende Fülle ästhetischen Erlebens,

daß von allen Seiten her fördernde und hemmende Momente mitwirken und einschmelzen in den Strom rein ästhetischen Verhaltens, bald ihn stärkend, bald schwächend. Darauf beruht — dies sei nur nebenbei bemerkt — großenteils die bekannte Verschiedenheit des Geschmacks, die sich so schwer bestimmen läßt, weil hier eben die mannigfachsten Faktoren mitspielen. Wenn sich nun auch der Kern ästhetischer Hingegebenheit relativ leicht der psychologischen Analyse öffnet, so kann und darf doch dabei die Forschung nicht stehen bleiben, wenn sie dem mächtigen Reichtum ästhetischen Gesamterlebens gerecht werden will, das einem äußerst üppig instrumentierten Orchester gleicht, in dem alle Stimmen teil haben an dem Enderfolge. Gerade durch nähere Betrachtung der ästhetischen Hilfs- und Nebenmächte erschließt sich erst der Einblick in die verworrenen Gänge der komplizierten Erlebnisse im ästhetischen Verhalten, und von hier aus dürfen wir einigermaßen Klärung erhoffen, die derjenige nicht findet, der auf all die Zuflüsse und Bäche nicht achtet, welche ihre Wasser in den Strom ästhetischen Genießens ergießen, diesen in mannigfachster Weise beeinflussend. Ein Hauptfehler der älteren Ästhetik lag eben darin, daß sie auf der Jagd nach dem Wesen ästhetischen Genießens all die Nebenfaktoren übersah, die in ihrer Gesamtheit häufig von entscheidendem Einflusse sind.

Schon darum erfordert also das Problem der Funktionsgefühle im ästhetischen Verhalten ernste Beachtung. Da dieses in sehr vielen Fällen ein starkes, volles Psychischtätigsein wachruft, das harmonisch, oft sogar in rhythmisch geregelter Form abströmt, bietet es eine höchst günstige Bedingung für die Entfaltung der Funktionsfreuden, die hier demnach häufig in besonders reichem Maße auftreten. Diese Emotionen können nun sicherlich nicht gleichgültig für das ästhetische Genießen sein. Jedenfalls führen sie dem Gesamterleben einen Lustwert zu und erweisen sich dadurch schon lustfördernd und luststeigernd. Allerdings gilt dies nur innerhalb gewisser Grenzen, soweit sie nicht das ästhetische Hingegebensein stören. Wo sie aber die führende Stimme an sich reißen und nicht mehr in der nur begleitenden Rolle bleiben, hemmen oder stören sie das rein ästhetische Erleben dadurch, daß die wahrhaft ästhetischen Freuden — an Form und Gehalt — verblassen gegenüber der rauschenden Macht heftiger Funktionslust. Hierbei werden durch sie gleichsam die inneren Betonungsakzente verschoben: denn während im ästhetischen Genießen der Hauptnachdruck auf dem gefühlsmäßigen Erfassen der dargebotenen Vorstellungen liegt, mögen diese nun der Gehalts- oder Formsphäre angehören, bildet den Mittelpunkt der Zustände, in denen Funktionsfreuden die Herrschaft an sich gerissen haben, das lustvolle Innewerden eigener Erlebensfülle. Sicher-

lich wird häufig durch den ästhetischen Genuß uns diese kraftvolle Lebenssteigerung geboten, die wir freudig empfinden, aber sie ist nicht sein Haupt- und Endzweck und auch keineswegs seine charakteristische Besonderheit, da er sie ja — wie wir wissen — mit zahlreichen Zuständen teilt, die keineswegs in das Reich ästhetischer Lust gehören. Tritt nun aber im ästhetischen Verhalten Funktionslust einseitig in den Blickpunkt des Bewußtseins, kann dieser Mangel — als solchen müssen wir diese Tatsache vom ästhetischen Gesichtspunkte aus betrachten — entweder im Genießer liegen, oder im Werke. Im Werk, wenn es diese Auffassung begünstigt, im Genießer, wenn sein Aufmerken nicht auf das Erfassen ästhetischer Werte eingestellt ist, sondern nur die Erregungslust auskostet. Es kann z. B. jemand das Gretchendrama in Goethes Faust wie einen spannenden Kolportageroman genießen, falls er lediglich auf die stofflichen Erregungswerte achtet. Zugleich zeigt sich aber dabei ganz deutlich, wie unangemessen dieser Zustand ist, dessen Grundzug die Funktionsfreuden bilden, dem gerade das Erleben jener Werte abgeht, um derentwillen wir das eben genannte Werk als große Kunstleistung bewundernd feiern.

Tritt uns jedoch ein ästhetisches Erleben entgegen, das ärmlich und kärglich ist, oder dessen Ablauf irgendwie durch Hemmungen — die nicht etwa der bewußten, weisen Absicht des Künstlers entstammen, um vielleicht eine zu reißende Ablaufsgewalt zu bremsen — aufgehalten und gestört wird, meldet sich sogleich Funktionsunlust, die solche Grade annehmen kann, daß sie das Werk, das dieses Erleben verursacht, für uns ungenießbar zu machen vermag. Diesem Fall begegnen wir bei gar manchen Epigonendramen, die kein volles, reiches Erleben in uns entflammen, sondern denen wir ganz kühl und gelassen gegenüberstehen. Wir mögen die Vorzüge, die ihnen vielleicht eignen, nach Gebühr einsehen, aber die Funktionsunlust stemmt sich doch einem reinen Genuß entgegen; und in uns klafft die öde Leere peinigender Erlebensarmut. Darauf beruht zum Teil auch die geringe Wirkung, die viele alte Kunstwerke ausüben. Wir erkennen klar ihre technischen, formalen, inhaltlichen und gehaltlichen Vorzüge, aber sie sprechen nicht unmittelbar zu unseren fühlenden Sinnen, sie bleiben uns fremd, und wir ihnen gegenüber kalt, mehr verstandesmäßig beschäftigt als stark ergriffen und heftig erregt. Und dieser Mangel an vollem, reichem Erleben erzeugt leicht Funktionsunlust. Schon diese Tatsache, daß Funktionsgefühle mancherlei ästhetische Störungen und Hemmungen herbeiführen können, zwingt den Ästhetiker, sich ausführlich mit ihnen zu beschäftigen und zu ihnen Stellung zu nehmen.

Da demnach ein Zuviel an Erregungslust ästhetisch schädigend

wirkt, aber ebenso ein Zuwenig an Erregung, gilt hier der alte, so banal klingende Satz von der goldenen Mittelstraße. Innerhalb dieser Grenzen des Zuviel und des Zuwenig entwickeln nun aber die Funktionsgefühle eine ästhetisch fördernde Wirksamkeit; einerseits schon dadurch, daß sie, gleich den sinnlichen Freuden, die Genußdispositionen steigern und damit auf ein ganz inniges Anschmiegen, ein ganz nahes ästhetisches Hingegebensein hinwirken, wodurch die Aufnahmsfähigkeit und Aufnahmsfreudigkeit erhöht werden. Anderseits hat bereits Max Dessoir (a. a. O. S. 158 f.) darauf hingewiesen, daß in dem Netz von Beziehungen, das über Kunstwerken ausgebreitet ist, uns die Spannung weiterführt. »Wir ahnen ungewiß das Kommende und drängen nach ihm hin und hierdurch schließen wir das Einzelne aufs festeste zusammen.« »Wir können der Spannung nicht entraten, denn einerseits verkittet sie die Teile des Ganzen, anderseits hält sie unser Interesse an den geschilderten Personen wach.« Wenn wir nun auch nicht in den so häufig begangenen Fehler verfallen wollen, Spannung und Funktionsgefühle zu verwechseln, da ja das Wesen der Spannung ein Begehren bildet, das nach vorwärts drängt, während der Kern der Funktionsgefühle in dem emotionellen Innewerden seelischer Tätigkeitsfülle besteht; so dürfen wir doch nicht der vielen innigen Beziehungen vergessen, welche diese Zustände verknüpfen. Die Erregungen der Spannung zeitigen häufig Funktionsfreuden, und diese wirken wieder auf neue Spannungen hin. Diese rege Wechselwirkung führt nun mit den Erfolg herbei, in unserem Erleben die Teile des Kunstwerkes eng zu verbinden, zu vereinen, und das teilnehmende Interesse wesentlich zu steigern, jedenfalls seinem Erlahmen vorzubeugen.

Eine ganz besondere ästhetische Förderung verleiht aber den Funktionsfreuden die Eigenschaft, gegenständlicher Unlust entgegenzuwirken, sofern nur mit ihr ein starkes, reiches Erleben gegeben ist. Sie zählen so mit zu den Gegengewichten, die der durch inhaltliche Momente hervorgerufenen Unlust die Wage zu halten suchen, damit die ästhetische Aufnahme nicht in ein Übermaß von Schmerz und Leid verfällt und des genußvollen Charakters entkleidet wird. Der Schwung ihrer Lust trägt uns über so manche gegenständliche Momente leichter hinweg und verhütet mit, daß der Fluß ästhetischen Erlebens ins Stocken gerät oder auf ihm fremde Bahnen getrieben wird.

Nicht vergessen darf auch werden, daß das lustvolle Erfassen seelischer Tätigkeitsfülle, das freudige Innewerden kraftvoller Lebenssteigerung, an sich schon einen Wert bedeutet. Allerdings bieten uns diese Werte auch Werke, die keinen Anspruch auf ästhetische Würde erheben können; daß sie aber ästhetischen Werken nicht fehlen, ja sich hierbei in vorzüglicher Weise zu entfalten vermögen, bildet sicher-

lich ein bedeutungsvolles Moment im ästhetischen Gesamterleben, das uns neben anderen Werten auch mit diesen beglückt. Wollen wir sonst heftige Erregungslust auskosten, müssen wir meist in tiefe Niederungen — wir sprachen ja einleitend bereits davon — herabsteigen, wobei ja auch kraftvolles, reiches Erleben, das harmonisch und ungehemmt abströmt, dargeboten wird, das uns aber ob seiner inneren Bedeutungslosigkeit anwidert, so daß wir uns ihm nicht auf die Dauer hingeben können. Kolportageromane, Rühr- und Schauertragödien usw. vermögen nur die ungebildete Menge zu fesseln; den Gebildeten stößt sogleich die plumpe Mache, die grobe Technik ab, ihn beleidigt die primitive Banalität des ganzen Geschehens, ihn stört die deutlich aufgetragene Wirkungsabsicht, kurz, bei ihm stellt sich gar nicht der Erfolg lebhafter Erregungsfülle ein; und läßt er sich in einem Augenblick hinreißen, erweckt ihn im nächsten die kritische Einsicht. Kurz, beim Gebildeten versagen viele Mittel zur Erweckung der Funktionsfreuden; aber das Bedürfnis nach reicher Erlebensfülle, kraftvoller Lebenssteigerung, harmonischer Betätigung all seiner geistigen Fähigkeiten, sitzt in ihm ebenso wie in der Menge, die ihren Erlebenshunger minder wählerisch stillt. Ihm kommt nun da hilfreich das weite Reich der Kunst entgegen; denn da trifft er auf ein Erleben, das nicht nur voll und stark und ungehemmt in seiner Ablaufsweise, sondern auch in sich bedeutungsschwer. Ja, es wäre geradezu eine sehr wichtige Aufgabe der Pädagogik, den Drang nach Erleben und Erlebenslust auf wertvolle Bahnen zu leiten. Und hier könnte eine richtig angewandte Kunsterziehung treffliche Dienste leisten. Ich brauche wohl nicht noch einmal eigenst zu erwähnen, daß ich in der Befriedigung des Triebes nach Erleben und in den Funktionsfreuden, die stürmischen Erlebensausbruch begleiten, keineswegs das Wesen ästhetischen Genießens erblicke und ebenso wenig etwa den Zweck der Kunst. Ich glaube aber einen wichtigen Nebenerfolg der Kunst und des Kunstgenusses darin zu sehen, daß sie eben unseren Drang nach funktioneller Lust stillt. Für verkehrt halte ich es jedoch natürlich, nur aus diesem Drange heraus mit Kunst sich zu beschäftigen; doch das bedarf nach unseren bisherigen Ausführungen keiner Worte mehr.

Nachdem wir nun in großen Zügen und ganz im allgemeinen uns die Bedeutung der Funktionsgefühle für das ästhetische Verhalten vorgeführt haben, erwächst uns die Aufgabe, durch Betrachtung der einzelnen Kunstzweige den Fragen nachzugehen, welche Rolle den Funktionsgefühlen zukommt in den verschiedenen ästhetischen Erlebenstypen, die durch die Unterschiedlichkeit der Kunstgattungen bedingt sind. Naturgemäß ist die Bedeutung der Funktionsgefühle im Erleben von Werken, die verschiedenen Kunstzweigen angehören, auch recht

verschieden; neben Gebieten, in denen ihre Wirksamkeit recht stark zum Ausdruck kommt, treffen wir wieder auf solche, in denen sie ganz bescheiden in den Hintergrund treten und nur sehr geringen Anteil am Gesamterfolge haben. Hugo Spitzer sagt einmal, es lassen sich nach der verschiedenen relativen Bedeutung der »Anschauungslust und der Lust an Gemütsbewegungen« — also der Funktionsfreuden — zwei Hauptgruppen von Künsten unterscheiden. »Der Architektur, Plastik und Malerei als den wesentlich apollinischen stehen Musik und Dichtkunst als die hauptsächlich oder doch zu einem guten Teil dionysischen Kunstgattungen gegenüber.« Die Trennung in diese beiden Gruppen ist schon seit langer Zeit unter dem Gesichtspunkt der Künste der »Zeit« und der des »Raumes« üblich, gewinnt aber jedenfalls eine erneute Bedeutung dadurch, daß sich auch vom Standpunkt der Funktionsfreuden aus hier charakteristische Unterschiedlichkeiten ergeben. Da sich nun spannende Handlungen und harmonisch reiche Ablaufsweisen psychischer Tätigkeit nur in zeitlicher Aufeinanderfolge darbieten und erregen lassen, sie aber im allgemeinen die Zustände schaffen, welche stärkste Lebenssteigerungen erwecken, wird die Erlebenslust besonders deutlich in den zeitlichen Künsten sich einfinden; nur dürfen wir dann nicht nur an Dichtung und Musik, sondern auch an Tanz und Mimik denken.

Einen besonders günstigen Boden für die Entfaltung von Funktionsfreuden bietet das Drama, namentlich die Tragödie. Hier wird uns ja stets ein gewaltiger Kampf, ein mächtiges Ringen vorgeführt; wir schweifen kühn durch alle Höhen und Weiten menschlichen Erlebens; kosten nachfühlend die Erhabenheit seltsam großen Geschehens; schwelgen in der reichen Welt von Eindrücken, die jäh auf uns einstürmen; und die Architektur des Szenenbaues sorgt dafür, daß der Strom unseres Erlebens ungehemmt sich ergießt. Mit leidenschaftlicher Anteilnahme klammern wir uns an das vor uns vorüberrauschende Geschehen, das alle Saiten unserer Seele hell zum Klingen bringt. Diese blühende Erlebensfülle wird nun von freudigem Lebensgefühl getragen, von Funktionslust, in der die kraftvolle Lebenssteigerung, Lebensentfaltung und Lebensausweitung ihren Widerhall finden.

So darf es uns denn nicht wundernehmen, wenn gerade von hier aus — von der Ästhetik des Dramas — das Problem der Funktionsfreuden seinen Ausgangspunkt nahm. Denn wie wir auch die Katharsis des Aristoteles ausdeuten mögen, irgendwie schwebte doch dem griechischen Forscher der Gedanke vor, daß im Sturm der Affekte, der den Zuschauer durchtobt, eine ganz eigenartige Lust mitschwingt, welche auch die wild erregenden, »kathartischen« Weisen der Musik erwecken. Er schnitt jedoch das Problem nur an; und was er uns

hinterließ, ist nicht mehr als eine kleine Anzahl von Bemerkungen, die dunkel und unklar klingen. Gerade der verborgene Sinn dieser Stellen lockte die Forschung, welche dankbar die gebotenen Anregungen ergriff und weiterführte, bis aus dieser nur schwach träufelnden Quelle in allmählicher Entwicklung der ganze Fragenkreis der Funktionsgefühle entstand.

Das Grundproblem des Tragischen bildet das scheinbare Paradoxon: wie können Trauer und Leid Lust bereiten? Erstere gehören zum Wesen des Tragischen, letztere zum Kern ästhetischen Verhaltens. Was macht diese Verbindung möglich? Bestimmend für die Antwort ist die Stellungnahme zur pessimistischen oder optimistischen Tragödienauffassung. Beide mögen nun kurz gekennzeichnet werden!

Die pessimistische Tragödienauffassung — als deren hervorragendster Vertreter J. Volkelt anzusehen ist — lehrt, daß »zum Wesen des Tragischen eine pessimistische Grundstimmung gehört«. Leid von außerordentlicher Größe bildet eines der charakteristischsten Merkmale des Tragischen, das nicht nur darin wurzelt, daß eine große Persönlichkeit von einem Untergang bereitenden oder doch drohenden Unheil betroffen wird, sondern noch dadurch sich steigert, daß zwischen der Größe der Person und dem verderbenden Leid ein Widerstreit gefühlt wird. »Das Leid wird als ganz besonders grausam, widersinnig, ungerecht empfunden, weil menschliche Größe dadurch vernichtet wird.« Und eine nochmalige Steigerung des pessimistischen Zuges im Tragischen knüpft daran, daß der Inhalt des Einzelfalles bezogen wird auf das Menschheitliche, auf Natur, Leben, Entwicklung und Schicksal der Menschheit. Aber trotzdem hält auch die pessimistische Tragödienauffassung daran fest, daß der Gesamteindruck ein Überwiegen von Lust hinterläßt. Das bewirken die verschiedenen erhebenden Momente, unter denen die Lust am Menschlich-Bedeutungsvollen das wichtigste ist. Hierher zu rechnen ist auch die Wirksamkeit der Funktionsfreuden, welche das traurige Dunkel tragischen Geschehens erhellen. Volkelt mißt ihnen jedoch nur eine geringere Bedeutung bei.

Die optimistische Tragödienauffassung lehnt die »pessimistische Grundstimmung« als zum Wesen des Tragischen gehörig ab. Leid und Schmerz erscheinen ihr nicht als Zwecke tragischen Erlebens, sondern nur als Mittel, die den charakteristischen Genuß der Tragödie entfachen, der daher rührt, daß durch Schmerz und Leid hindurch Edles und Erhabenes zum Ausdruck kommt, ja geradezu durch sie verursacht wird. Während demnach die pessimistische Auffassung in dem Eindruck schmerzlicher Trauer und tiefen Leides bereits einen sehr wichtigen Zweck tragischen Erlebens erblickt, da sich durch ihn das düster-grandiose Bild pessimistischer Lebens- und Weltanschauung

enthüllt, deren beißende Schärfe allerdings durch manche erhebende und lustvolle Momente gemildert wird, betrachtet die optimistische Auffassung das Leid und den Schmerz nur als Durchgangsstadien zu der feierlichen Verklärung starken Menschentums, zu der frohen Siegesgewißheit einer harmonischen Weltordnung. Daß es Dramen dieser und jener Art gibt, wird niemand leugnen; aber so lautet auch gar nicht die Frage. Wollen wir sie in eine möglichst scharfe Formel bringen, besagt sie wohl folgendes: welche Erlebnisweise oder welche Erlebnisweisen entsprechen der Tragödie großen Stils? Und welche Rolle fällt den Funktionsfreuden in diesen Erlebenszuständen zu?

Vertritt man die Ansicht, Schmerz und Leid erfüllten in der Tragödie lediglich die Aufgabe, starkes, großes Leben zu mächtigster Entfaltung zu bringen, sie seien die düstere Leuchte, an der es sich hell entflammt, wird man jedenfalls den Erlebnissen, die auf der Unlustseite liegen, keine Zweckbedeutung beimessen, sondern dem gesteigerten Eindruck gewaltiger Schicksale, dem rauschenden Zusammenklang harmonischen Weltgeschehens, dem Bilde starken, trotzigen Lebens, das selbst sterbend seine Herrscherkraft bewahrt. Aber trotzdem dürfen wir nicht leugnen, daß die ganze Reihe unlustvoller Eindrücke in hohem und entscheidendem Maße die dem Tragischen eigentümliche Erlebensweise bedingt, die durch schärfste Kontraste ihre Steigerung erfährt, der diese Gegenüberstellung von tiefem Leid und machtvollem Leben wesentlich ist, zu deren Besonderheit der gigantische Kampf gehört, aus dessen Hintergrunde des Todes und Unterganges dunkle Schatten dräuen. Wenn auch vielleicht der letzte Akkord die hohe Freude inneren Sieges mit schmetternder Fanfare leuchtend kündet; er wäre unmöglich, hätten uns vorher nicht die Weisen erschüttert, die bang und trauervoll sind. Diese Weisen — und das ist etwas wesentlich anderes als eine pessimistische Grundstimmung — gehören zum Wesen des Tragischen und sind auch wesentlich für die besondere Art nicht nur des ästhetischen Verhaltens, sondern des ästhetischen Genießens, mit dem wir das dramatische Geschehen begleiten. Gerhart Hauptmanns »Die versunkene Glocke« schließt mit folgenden Worten des sterbenden Glockengießers: »Hoch oben Sonnenglockenklang! Die Sonne ... Sonne kommt, — Die Nacht ist lang.« Und beider bedarf das tragische Erleben: der dunkeln Nacht mit ihren Schrecken und der siegenden Strahlen der Sonne, des leuchtenden Rotes des Morgens, in dessen reinem Glanze Welt und Leben sich verklären.

Bezeichneten wir kurz den ästhetischen Genuß als gefühlsmäßiges Erfassen einer wertvollen Vorstellungswelt, kann es keinem Zweifel unterliegen, daß des Dramas gewaltige Schicksale hier einzuzählen sind. Allerdings gibt es eine Grenze, wo das gefühlsmäßige reine

Hingegebensein aufhört; und sie dräut dort, wo das Drama sich gegen uns selbst kehrt. Da kann uns wilde Empörung fassen, oder es vermag uns die schwere Leidenslast bange Wehmut aufzupressen, daß wir bedrückt und geängstigt, verquält und voll nagender Zweifel das Theater verlassen. Aber jedenfalls fällt es recht schwer, in der Rolle des unbeteiligten Betrachters zu verharren, wenn um unser eigenes Leben gewürfelt wird. Der Fall ist etwa da gegeben, wo die Tragödie mit unerbittlicher Notwendigkeit den Untergang alles Großen und Starken vorzuführen versucht, oder gar, wenn sie ein Weltbild entrollt, in dem alles Edle und Gute ins Groteske umschlägt, in dem hinter allem Streben und Ringen das höhnische Lachen teuflischer Vernichtungswollust gellt. Hier liegen die Grenzen, wo der Pessimismus ästhetisch schädigend sich erweist. Unser Leben und unsere Welt werden da zerstört, unser Glaube und unsere Hoffnung. Erschauernd können wir die gewaltige Größe dieses Zusammenbruches erleben, aber zugleich loht Empörung auf, oder es senken sich die Schatten herab tiefer Bedrücktheit und Beklemmung. Wohl wird es immer einige geben, die von ästhetischer Warte aus das Ganze vorüberrauschen lassen gleich einem Strome, an dessen Ufern sie stehen, in dessen Fluten sie jedoch nicht treibend kämpfen; aber deren sind gar wenige, deren eigenes Ich dort schweigt, wenn ihm sein heiliges Lebensrecht entzogen wird, und wenn alle seine Ideale zusammenstürzen gleich Luftschlössern, die des Alltags harten Stürmen nicht gewachsen sind.

Aber gilt nun nicht das Tragische gerade für diese kleine Minderheit, und ist es nun nicht Sache der anderen, zu dieser Betrachtungsweise sich emporzuschwingen? Jedenfalls wird man einräumen müssen, daß im pessimistischen Tragischen der Möglichkeiten zu ästhetischen Entgleisungen sehr viele sind, ja daß es häufig seinem Wesen nach in diese außerästhetischen Bahnen drängt, durch das in ihm dargebotene Übermaß von Schmerz und Leid. Was genießen nun aber jene wenigen, jene »Elite«, die trotz allem innerhalb des ästhetischen Verhaltens beharrt? Vor allem sicherlich alle formellen Elemente, dann auch die Größe des Geschehens und den funktionellen Ablauf ihrer Erlebnisse. Aber eines können auch sie schwerlich genießen, eines, das jedoch von entscheidender Bedeutung ist, ich meine den — Gehalt. Seine Ausdruckswerte bleiben dem Genuß verschlossen; und wer sich ihm hingibt, den stürzt er in Leid und Schmerz, denen gegenüber die genannten Freuden verblassen, ja verlöschen. Er kann sogar das ganze Drama gleichsam auflösen, indem er die Falschheit alles großen Strebens entlarvt oder dieses als traurige Verirrung brandmarkt, die den Keim des Verderbens in sich trägt. Wenn er auch nicht so

weit geht, bleibt des düsteren Dunkels genug, das jede lustvolle Regung dadurch unterdrückt, daß alle Wege ins Freie und ins Licht verstellt sind und alle Pfade in schwarze Nacht hineinführen, die nicht nur tötet, sondern niederzwingt und über allem starken Leben ihr schwarzes Banner entrollt, das sie unentreißbar fest in kräftigen Händen hält. So glaube ich denn, daß jenes Tragische, das konsequent eine pessimistische Lebens- oder Weltanschauung vorführt, ästhetisch zurücksteht hinter der Tragödie, der nicht die beglückende Wärme der Sonne abgeht, auch wenn sie den Weg durch die traurigen Reiche der Nacht nimmt.

Die Entscheidung, die wir hier fällten, ist auch von großer Bedeutung für die Frage der Funktionsgefühle im Erleben der Tragödie, da manche, nicht imstande, des Rätsels Lösung zu finden, wieso im Tragischen trotz der dargebotenen Unlust sich doch ein ästhetischer Genuß einstellen könne, auf den Gedanken verfielen, den Zweck der Tragödie in ihre Eignung zu verlegen, möglichst starke und reiche Funktionsfreuden zu erwecken. Da die Unlust unsere Lebenstätigkeit wild erregt, und da traurige Schicksale unsere lebhafteste Anteilnahme wecken und damit einen vollen Fluß psychischen Geschehens, erwächst von hier aus die Berechtigung des Leides und des Schmerzes im Tragischen, eben als geeignetste Mittel zur Entfaltung regster Funktionsfreuden. Wir teilen diese Ansicht keineswegs, sondern glauben in ganz anderer Weise die Möglichkeit und Besonderheit tragischen Genießens erklärt zu haben, wollen uns aber für eine Weile doch auf diesen Standpunkt stellen, um von ihm aus manche Einblicke in das Wesen der Funktionsfreuden zu gewinnen.

Die Tragödie wäre demnach um so besser, je heftigere Funktionsfreuden sie entfachen würde; so käme es vor allem darauf an, in uns ein kräftiges, reiches Erleben zu schaffen, das voll und breit dahinströmt. Alle formalen und gehaltlichen Momente würden allein diesem Zwecke dienen und müßten zu heftigen Erregungen und mächtiger Spannung leiten. Nicht die gefestigte Strenge architektonischen Baues, nicht die innere Hoheit gewaltiger Gehaltsschwere wären preisenswerte Vorzüge, sondern in erster Linie die »fesselnde Fabel«, die mit möglichster stofflicher Eindringlichkeit geboten werden müßte. Eine derartige Tragödienauffassung würde also eine Umwertung der Werte bedeuten, denn die Fabel, die doch nur künstlerischer Rohstoff ist, stiege an Ansehen, und Gehalt und Form sänken zu dienenden Geistern hernieder. Damit kämen wir auf den Standpunkt, den meist die künstlerisch unerzogene Menge einnimmt.

Die Bedeutung ästhetischer Gestaltung läge nur darin, den Stoff zu möglichst vielen Erregungen auszubeuten, die schnell und über-

raschend aufeinander folgen. Nicht das Hervorrufen einer wertvollen Vorstellungswelt wäre dann Ziel, sondern das Schüren der Aufregung. Nehmen wir ein Beispiel: etwa Sokrates im Kerker. Der Tragödie großen Stils würde dieser Stoff vielleicht folgende Momente entgegenbringen: die erhabene Gestalt des Philosophen in starkem Gegensatz zu der Kleinheit und Niedrigkeit derer, die ihn in den Kerker warfen; sein ruhiger, gefestigter Sinn im Kontrast zu den klagenden, fassungslosen Freunden; und endlich sein stolzer Todesmut, in dem die lautere Reinheit seines ganzen Lebens liegt, wodurch seinem Sterben alle Schrecken genommen werden, da es uns als strahlendster Sieg höchsten Menschentums erscheint. Kein Pessimismus bricht sich hier Bahn; im Gegenteil, die edle Freude an den lichten, großen Werten, denen gegenüber Leid und Schmerz, Tod und Untergang versinken. Dies wäre nun aber kein geeigneter Vorzug für ein Drama, das vor allem die Stürme der Funktionslust ledig aller Fesseln entfachen will. Dies müßte den Stoff ganz anders gestalten, uns z. B. genau die Kerkerqualen auskosten lassen und alles Jammern der Umgebung; es würde vielleicht »herzzerreißende« Abschiede einschieben und vor allem die Todespein möglichst drastisch ausmalen. Dieses Drama benötigt nicht einer im Kampf mit dem Schicksal erstarkenden und sich erhebenden Persönlichkeit, sondern es bedarf des Kampfes um der Erregung willen, die er zeitigt. Es würde also überall nur die erregenden Momente in den Vordergrund rücken, nicht aber um durch sie die erhabene Wucht innerer Gehaltsschwere zum zwingendsten Ausdruck zu bringen, sondern als Selbstzweck ob der Erlebenslust, die ihnen eignet.

Der großen Tragödie erstes Ziel ist aber, den Stoff so zu formen und zu gliedern, daß durch den dramatischen Verlauf ein gewaltiger Gehalt zu mächtigstem Ausdruck geführt wird. Auch sie bedarf naturgemäß der Erregung und Spannung — stellt sich doch durch ihre Handlung ein Kampf dar —, aber diese sind nicht ihr Endzweck und nicht letzter Wertmaßstab. Daß aber höchste Erregungs- und Spannungserlebnisse mit einer Tragödie großen Stils sich vereinen lassen, zeigt etwa Hebbels »Judith«. Aber selbst da spielen sie nur ein Instrument in dem rauschenden Orchester dramatischer Erlebensfülle; und im Vordergrunde steht das gefühlsmäßige Erfassen des ungeheuren Geschehens, das wuchtig sich vor uns entrollt, des mächtigen Menschentums, das sich uns offenbart. Und daß wir so Gewaltiges und Bedeutungsreiches erleben, empfinden wir beseligt als besonderen Wert. Wer lediglich auf die Erregungsfülle achtet, die Funktionsfreuden zeitigt, faßt das ganze Problem zu äußerlich quantitativ und formell und vergißt, daß gerade hier der Qualität und dem Inhalt eine besondere Bedeutung zukommt.

Wenn wir also die Untauglichkeit der Funktionsfreuden zur Erklärung der Grundprobleme des Tragischen wohl deutlich genug einsahen und auch erkannten, daß sie nicht im Vordergrunde dieser Erlebenszustände stehen, müssen wir hinwiederum betonen, daß sie angesichts der psychischen Tätigkeitsfülle, mit der uns das Drama überschüttet, in hohem Grade sich einstellen. Wären sie demnach Feinde ästhetischen Erlebens, müßte die Tragödie ganz anders werden, viel kälter, weit weniger einwirkend auf den ganzen Menschen, gleichsam abstrakter, oder vorwiegend formale und technische Reize bietend. Wir brauchen uns nur ein wenig das Bild eines solchen Dramas auszumalen, um zu finden, daß wir damit gar nichts gewinnen, wohl aber sehr vieles verlieren würden; ganz abgesehen davon, daß noch Funktionsunlust vielfach den restlichen ästhetischen Genuß vereiteln könnte.

Wir wissen, daß Funktionsfreuden ästhetisch schädigen können, wo lediglich auf ihre Erregung hinaus gearbeitet wird; schädigt aber nicht etwa auch der Gehalt, der so einseitig sich vordrängt, daß seine formale Bewältigung nicht restlos geglückt ist? Verstimmen nicht auch formale und technische Reize, wenn sie Mittel virtuosistischer Bravour sind, geschickter Mache? Die Tatsache, daß ein Übermaß von Funktionsfreuden ästhetisch hindernd wirkt, trifft auch bei den Faktoren zu, deren ästhetische Würde unangezweifelt dasteht. Das Kunstwerk ist eben eine in sich geschlossene, harmonische Welt, in der alle Teile sich zur Einheit runden. Wo nun ein Teil auf Kosten der anderen vortritt, ist die Harmonie gestört, welcher Teil dies auch immer sei. Ein großer Vorzug eignet sicherlich den Funktionsfreuden: sie führen stets Lust zu und bereichern so das Lustquantum; und indem so unsere Stimmung genußfroher sich gestaltet, wächst das Hingegebensein an das Kunstwerk. Ferner arbeiten die Funktionsfreuden mit den anderen erhebenden Momenten dem Schmerzlichen des Stoffes oder Gehaltes entgegen; ihr reißender Schwung trägt uns über manches hinweg, bei dem wir sonst verweilend allzusehr in Unlust sinken würden. Und mit der Spannung gemeinsam wirken sie einerseits als vereinheitlichende, die einzelnen Teile des Kunstwerkes inniger zusammenschließende Faktoren, anderseits dienen sie mit dazu, das Interesse an den dargestellten Vorgängen wach zu erhalten und sein Erlahmen zu verhüten. In all diesen Fällen sind sie höchst nützliche, unmittelbar ästhetische Hilfsmittel, mit denen der Künstler rechnen kann, ja rechnen muß, so wie er auch jede andere ästhetische Wirkungsbedingung seinen Absichten dienstbar macht.

Wir haben also den Funktionsgefühlen im tragischen Erleben wahrlich keine geringe Rolle zugeteilt, aber trotzdem wird ihnen von gar

manchen eine weit höhere Aufgabe zugemessen: sie allein sollen den tragischen Ausklang mit einem Schimmer von Lust verklären. Gemäß der von uns dargelegten Auffassung glauben wir nicht, daß die Tragödie großen Stils in Schmerz, Verzweiflung, Not und Tod endet, sondern daß stets als Gegengewicht das grandiose Bild starken, stolzen Menschentums sich erhebt, das innerlich siegreich, jedenfalls nicht innerlich vernichtet sich darstellt. Und nichts kann uns »Leben« in dieser höchsten Form enthüllen, in dieser reinen Nacktheit, als der herbste, schärfste Kampf, aus dessen Rachen Untergang und Tod drohen. Also nicht allein die Funktionsfreuden werfen Licht in die Nacht des tragischen Ausganges, sondern ihn überstrahlt die Sonne starken, stolzen Lebens. Dies klingt nun durch alles Leid freudig in uns nach. Stützend greift da allerdings die Funktionslust ein: sie steigert unser Lebensgefühl, das freudige Bewußtsein seelischer Tätigkeitsfülle.

Wir sprachen bisher hauptsächlich von der Bedeutung der Funktionsfreuden im Erleben der Tragödie. Nachdem wir nun diesen für ihre Art und Wirksamkeit so überaus charakteristischen Fall ausführlicher kennen gelernt haben, können wir uns im folgenden weit kürzer fassen. Daß im ernsten Schauspiel die Funktionsfreuden eine Rolle spielen, welche der innerhalb des Tragischen verwandt ist, versteht sich eigentlich von selbst; denn auch da wird ein gewaltiger Kampf vor uns entrollt, dem die Weihe bedeutungsvollen Gehaltes nicht abgeht, nur daß dann bei der glücklichen Endlösung die funktionellen Lustgefühle nicht gegenständlicher Schmerzlichkeit entgegenarbeiten müssen, sondern sich mit den Tönen der Freude, die den rettenden Ausgang begleiten, zu einem vollen Akkord des Genusses vermählen.

Einiger Bemerkungen bedarf es über das komische Drama, wobei ich natürlich hier das Wort Drama im weitesten Sinne verwende. Auch hier wird uns eine Handlung im Sinne eines Kampfes vorgeführt, in der durch alle Verkehrtheiten hindurch, die das Lustspiel in bunter Folge vor uns aufwirbelt, doch auch irgendwie Menschlich-Bedeutungsvolles zum Ausdruck gelangen muß, soll nicht das Gefühl seichter Leere uns überkommen. Allerdings gibt es eine Form des niederen Lustspiels, die bewußt auf jeden gehaltlichen Ballast und jede sorgsame Gestaltung verzichtet, die nur zum »Lachen« reizen will, zu jener stürmischen Heiterkeit, deren Lustwert ihren Endzweck bedeutet. Diese Richtung mündet in die Zirkusspäße der Clowns und die verschiedenen derb-humoristischen Nummern auf Spezialitätenbühnen, die gewöhnlich als »zwerchfellerschütternd« angepriesen werden. So wie das niedere Lustspiel eine genaue Analogie zur Rühr- und Schauertragödie bietet, da beide in ihrer Art nur auf intensivste Erregung abzielen, zeigt sich selbst auch in den letzten Ausläufern dramatischen

Erlebens, die eben im Zirkus, Kinematograph oder auf der Spezialitätenbühne ihre Wirksamkeit entfalten, diese Analogie: die gleiche Absicht, größtmöglichste Erregung zu bieten, um heftigste Erregungslust zu entflammen. Nur wird in dieser Beziehung das Komische immer unterliegen, denn solche überhitzte Spannungen, wie das Ernstgefahrvolle, vermag es nicht zu zeitigen. Daß bei all diesem Dramatischen niederer und niederster Ordnung der Funktionslust mit ein Löwenanteil am Erfolge zufällt, ist dadurch klar, daß hierbei die Endabsicht in der Erweckung möglichsten Erregungsgenusses liegt, wobei die Art der Erregung eigentlich in sich weniger in Betracht kommt.

Das Problem des Komischen kann uns nun als solches hier nicht beschäftigen, sondern nur in seiner Beziehung zur Funktionslust. Eines steht jedenfalls fest: auch die komische Handlung mit ihrer lustigen Fülle von Verwirrungen und Verwicklungen entfacht lebhafte psychische Tätigkeit; auch da findet ein müheloses Abströmen seelischen Erlebensreichtums statt; und wo diese Zustände gegeben sind, meldet sich natürlich die Funktionslust, die sie fühlend umfaßt und ihr Genußquantum steigert. Diese Beziehungen des Komischen zur Funktionslust können uns wohl nicht mehr überraschen, ja sie erscheinen uns als geradezu gefordert notwendig. Aber Beziehungen ganz anderer Art ergeben sich, wenn diejenigen recht haben, die das Komische selbst formal fassen und so in unmittelbare Nähe der Funktionslust rücken. Daß dem nun in Wahrheit so ist, erscheint uns gar nicht selbstverständlich, vielmehr recht fraglich.

Es gibt eine Lehre, die das spezifische Gefühl des Komischen darin erblickt, daß die seelische Vorbereitung auf einen starken Eindruck durch das Auftreten eines schwachen Eindrucks enttäuscht wird; und der Lustcharakter würde sich daraus erklären, daß die überschüssige psychische Kraft, wie überhaupt jedes Übergewicht an innerer Energie, als lustvoll empfunden wird. Auffallend ist hier vor allem die Scheidung des spezifischen Gefühls des Komischen vom Lustgefühl; letzteres wird geradezu als Funktionsfreude gekennzeichnet. Nun glaube ich aber, daß dem Erleben des Komischen nicht nur diese sekundäre, begleitende Lust eignet, die bei jedem stärkeren Erleben sich einstellt und überall, wo reicher Überschuß psychischer Tätigkeit sich schwellend regt, sondern daß in ihm selbst — also nicht erst in seiner Folge — ein Lustmoment liegt, das durch den Inhalt charakteristisch modifiziert ist. Selbst wenn diese Lehre in allem recht hätte, wäre doch nur die allgemeine Beziehung der Funktionslust zum Erleben des Komischen nachgewiesen, daß sie an das starke Psychisch-Tätigsein anknüpft, das eben im Erfassen des Komischen sich einstellt. Aber eine innere Beziehung des Komischen zur Funktionslust ergibt sich

keineswegs aus dieser Lehre, geschweige denn eine Erklärung auch nur eines Bruchteils des Komischen durch Funktionslust. Ja ein solches Beginnen würde schon vorgängig höchst unwahrscheinlich sein, da gar nicht einzusehen ist, warum und woher auf einmal das Lustgefühl aus psychischer Tätigkeitsfülle, aus starker Lebenssteigerung eine »komische Note« erhalten sollte. Wir werden jedenfalls Funktionslust von der Lust am Komischen trennen müssen, wenn wir nicht Gefahr laufen wollen, Verschiedenartiges zu einen und dadurch zu seiner Verwechslung beizutragen.

Bezüglich der epischen Dichtungsart gilt hinsichtlich der Funktionsfreuden das gleiche, was über das Drama gesagt wurde. Auch sie führt ja eine bewegte Handlung vor, durch die Menschlich-Bedeutungsvolles zum Ausdruck gelangt; auch sie weckt starkes, reiches Erleben, das voll und ungehemmt abströmt; und so ergibt sich hier ebenfalls ein günstiger Boden für das Aufkeimen der Funktionslust. Selbst die Entartungen des Dramas — wie die Schauer- und Rührtragödien —, die in erster Linie auf die Stürme der Erlebenslust eingestellt sind, finden in der Epik eine deutliche Analogie in den Kolportageromanen und der Schundliteratur, die durch abenteuerliche Raub-, Mord- und Liebesgeschichten den Erregungshunger der ungebildeten Menge stillt. Kurz, all die ästhetischen Förderungen und Hemmungen, die von den Funktionsgefühlen herrühren, treffen auch für dieses Gebiet zu. Etwas anders liegt der Fall bei der Lyrik; sie stellt keine Handlungen dar, aber trotzdem erweckt sie schon durch ihren rhythmischen Bau mancherlei Spannungen und zeitigt lebhafte Gefühlsstimmungen, so daß auch hier die Weisen der Funktionslust anklingen, wenn auch weniger die Gefahr besteht, daß sie auf Kosten der Form- und Gehaltsfreuden die führende Stimme an sich reißen.

Die Rolle der Funktionsfreuden in der Aufnahme musikalischer Kunsterzeugnisse zeigt nahe Verwandtschaft mit der, die ihnen im dramatischen Verhalten zukommt. Als den Kern musikalischen Genießens können wir sie jedenfalls nicht ansehen. Denn der wirklich Musikalische wird nicht vor allem die Lust der freien Gefühlsschwelgerei und die an der gebotenen Erlebensfülle auskosten, sondern die ihm durch das Werk vermittelten Qualitäten, sei es formaler oder gehaltlicher Art: die Linienführung der Melodie, die harmonischen Wohlklänge, den Reichtum der Instrumentation, die feste rhythmische Gliederung usw. Da nun der Laie, weniger auf das ästhetische Erleben eingestellt, die spezifisch ästhetischen Werte nicht oder nur in geringem Maße genießt, bisweilen überhaupt nicht bemerkt, ist immer die Gefahr gegeben, daß sein Erleben sich andere, außerästhetische Bahnen sucht, die seinem gewohnten Interessenkreis näher liegen. Die

Möglichkeit zu Entgleisungen auf intellektuelles und ethisches Gebiet besteht nun im allgemeinen weniger beim Anhören der Musik; dafür begünstigt sie häufig eine vorwiegend sinnliche oder funktionelle Auffassung, d. h. ein Erleben, das seine charakteristische Bestimmung von den Sinnesfreuden oder Funktionsfreuden her empfängt. Wenn wir etwa durch Grammophonvorführungen die Musik primitiver Völker kennen lernen, finden wir, daß die Lust, die sie darbietet, vorwiegend aus den eben genannten beiden Quellen strömt; wozu noch die Freude am Rhythmus zu nennen wäre. Hier sind allerdings diese Auffassungen durch die Werke selbst vorgezeichnet, während wir früher Fälle im Auge hatten, wo sie auf falsche Bewußtseinseinstellungen zurückgingen. Aber auch im rein musikalischen Genießen begegnen wir dem Lustbeitrag der Funktionsgefühle; und die Förderungen, die von ihnen ausgehen, sind die uns bereits bekannten, daß sie die Genußdispositionen steigern, das ästhetische Hingegebensein stärken, auf die Verbindung der einzelnen Teile des Werkes im Erleben hinwirken, das Interesse wachhalten usw.

Daß Funktionsfreuden beim Tanze eine wichtige Rolle spielen, dürfte wohl klar sein; denn die drängende Ausdrucksfülle, die sich in lebhaften Bewegungen entlädt, wird als starkes, reiches, rhythmisch abströmendes Erleben von Erlebenslust getragen. Sie mag in zahlreichen Fällen neben den sinnlichen Freuden den Hauptertrag des Genusses bilden. Allerdings kann dann von einem Tanze im ästhetischen Sinne kaum die Rede sein. Denn was sich hier auswirkt, ist der rasende Sturm einer Leidenschaft, der ein wildes, tolles Erleben zu glühender Hitze entfacht; und die starke Funktionslust steigert noch den Rausch. Ernst Grosse erzählt uns in seinem geistvollen Buche über die »Anfänge der Kunst« (Freiburg 1894, S. 212 ff.) von derartigen Tänzen primitiver Völkerschaften. Sie entstammen keiner ästhetischen Absicht und haben auch gar nicht den Zweck, im Zuschauer ästhetische Lust zu erwecken. Sie erreichen ihr Ziel, wenn der wilde Erlebenstrieb, der zum Tanze drängte, gestillt und die Erregungslust befriedigt ist. Trotzdem können sie in hohem Grade ästhetisch wirken, weil sich durch sie der Eindruck einer geradezu mit furchtbarer Naturgewalt ausbrechenden Leidenschaft dem Zuschauer mitteilt; und darauf mögen zum Teil die großen Erfolge der Saharet zurückgehen, die vor einigen Jahren Münchens Künstlerschaft entzückte. Eine geringere Bedeutung eignet den Funktionsfreuden in jenen Tänzen, die vor allem dazu dienen, den Zuschauer durch schöne, harmonische Bewegungen, welche die Ausdruckskraft des menschlichen Körpers offenbaren, zu ergötzen. Hier steht die Freude an der Erfüllung dieser Aufgaben im Vordergrunde, wenn auch natürlich Funktionslust mitgegeben ist, ebenso wie

Sinnesfreuden, Freude am Rhythmus usw. Was nun unsere üblichen Gesellschaftstänze anlangt, so wirken Funktionsfreuden nur in sehr bescheidenem Maße mit, da ja in den meisten Fällen diese Art konventionell erstarrter Tänze doch nur eine Form unseres gesellschaftlichen Verkehrs bildet und mit der eigentlichen Bedeutung des Tanzes wenig zu tun hat. Hinzugefügt sei noch, daß auch die Lust des Schauspielers bis zu einem gewissen Grade als Funktionslust anzusprechen ist, aber eben nur innerhalb bestimmter Grenzen, weil er sich nicht in den Stürmen der Erlebenslust verlieren darf, um nicht seine eigentliche Aufgabe zu vernachlässigen: eine Persönlichkeit darzustellen; ähnlich wie der Tänzer, der sich nur seinem Erlebensrausche hingibt, nicht darauf achten kann, das Auge des Zuschauers durch Schönheit der Bewegungen zu erfreuen. Der Genuß des Zuschauers angesichts der Tanz- und Schauspielkunst wird ebenfalls des Momentes der Funktionsfreuden nicht entbehren, insoweit er eben ein starkes, volles Erleben darstellt, das harmonisch abströmt. Und dies wird besonders dann eintreten, wenn der Schauspieler heftigere Erregungen durch sein Spiel vermittelt, oder der Tänzer in wilden, leidenschaftlichen Bewegungen sich ergeht.

Schwieriger ist es, die Wirksamkeit der Funktionsfreuden in den bildenden Künsten zu bestimmen, weil sie eben auf diesen Gebieten eine weit geringere ist. Jedenfalls wäre von hier aus das Problem der Funktionsfreuden nie gestellt worden; ist es nun aber einmal in seiner Bedeutung erkannt, ermangelt es nicht des Interesses, es auch auf entlegeneren Feldern zu verfolgen und nachzuprüfen, ob überhaupt hier von Funktionsfreuden gesprochen werden kann. Ich glaube nun, daß diese Frage unbedingt bejaht werden muß. Überall wo ein starkes, volles Erleben statthat, stellt sich Erlebenslust ein, und es wäre doch verkehrt, behaupten zu wollen, daß ein derartiges Erleben angesichts von Werken der bildenden Künste niemals eintritt. Allerdings eine Einschränkung gegenüber den zeitlichen Künsten ergibt sich schon daraus, daß es sich nicht um langsam anschwellende und dann wieder abklingende Erlebensweisen handeln kann, und daß auch nicht die spannende Entwicklung fesselnder Handlungen als Erregungsmittel in Frage kommt. Aber es wäre ganz falsch, das zeitliche Moment insbesondere bei komplexeren Werken bildender Künste ganz zu übersehen und zu vergessen, daß auch hier Spannungen verschiedenster Art ausgelöst werden, die allerdings weniger auf den Stoff, desto mehr aber auf die Formgestaltung zurückgehen. Sie bewirkt es, daß uns z. B. — um mit Heinrich Wölfflin (Renaissance und Barock, München 1908, 3. Aufl., S. 22 f.) zu sprechen — die Renaissance als die »Kunst des schönen, ruhigen Seins« erscheint. »Sie bietet uns

jene befreiende Schönheit, die wir als ein allgemeines Wohlgefühl und gleichmäßige Steigerung unserer Lebenskräfte empfinden. Der Barock beabsichtigt eine andere Wirkung. Er will packen mit der Gewalt des Affekts, unmittelbar überwältigend. Was er gibt, ist nicht gleichmäßige Belebung, sondern Aufregung, Ekstase, Berauschung.« In beiden Fällen — als lebhaften Erlebenszuständen — werden natürlich Funktionsfreuden anklingen, nur entfalten sie sich im letzteren stärker, weil Aufregung, Erregung usw. ihre Kraft mächtiger schüren und steigern. Sehr deutlich offenbart die Tatsache, daß der Unterschied ruhig und erregend wirkender Bildwerke in erster Linie auf die Formgestaltung zurückzuführen ist, ein glücklich gewähltes Beispiel von Vernon Lee: »Der Laokoon bietet eine Darstellung von Bewegung, die so plötzlich, flüchtig und heftig ist, wie man sie nur auswählen kann, aber in einem sorgfältig ausgearbeiteten formalen Zusammenhang, welcher die Aufmerksamkeit zwingt, darauf zu verweilen und zu denselben Punkten zurückzukehren, wodurch ein völlig ruhiger ästhetischer Eindruck zustande kommt.« Wo eine formale, kompositionelle Geschlossenheit herrscht, in der jedes anklingende Motiv durchgeführt und aufgehoben wird, stellt sich ein ruhiger Gesamteindruck ein; die Ruhe weicht jedoch der Erregung, wenn Motive angeschlagen werden, die ihre künstlerische Lösung nicht finden, oder wenn mit starken Reizintensitäten gearbeitet wird. So wirkt ein Bild z. B. aufregend, das eine nervöse, unruhige Linienführung zeigt, oder aus dem laute Farben gleich Fanfaren schmettern; eine Statue, deren Formführung keinen gebundenen, geschlossenen Rhythmus aufweist, sondern aus dem manche Teile wie schrille Schreie herausstechen; und ähnlich ein Bauwerk, das keine wohl abgewogene Harmonie der Massenverhältnisse aufweist, sondern das auf unausgeglichene, möglichst scharfe Kontraste angelegt ist. In allen diesen Fällen, wo auf Aufregung, Erregung hingezielt wird, zeigen sich deutlicher Funktionsfreuden als dort, wo ein ruhiger Eindruck sich einstellt, wenn auch seine harmonische Erlebensfülle der Erlebenslust nicht ermangelt; nur offenbart sie sich hier nicht so deutlich, weil sie sich nicht in dem Maße klar von den primären Gefühlszuständen abhebt.

Nachdem wir nun alle Reiche der Kunst durcheilt haben, um sie daraufhin zu prüfen, inwieweit an dem durch sie hervorgerufenen ästhetischen Genießen Funktionsgefühle teilhaben, können wir — obgleich wir uns bemühten, die von den Funktionsgefühlen herrührenden ästhetischen Förderungen und Hemmungen möglichst scharf herauszuarbeiten — trotzdem das allgemeine Ergebnis feststellen, daß nirgends Funktionsfreuden das eigentliche Wesen ästhetischen Verhaltens ausmachen. Wenn trotzdem zahlreiche Forscher zu dieser Lehre sich be-

kennen, ja sie in den letzten Jahren geradezu unverhältnismäßig viel Anklang fand, dürfen wir wohl darin die Hauptursache erblicken, daß die Funktionsfreuden manchen als das Bedeutendste erscheinen, weil sie sich im Erleben gleichsam als das Letzte und Umfassendste darstellen, als der Luststrom, der alle andere Tätigkeit trägt. Aber es geht nicht an, aus der Tatsache, daß sie psychologisch als Letztes sich darbieten, schließen zu wollen, sie seien ästhetisch das Allererste und Wichtigste. Zu dieser Folgerung liegt nicht der geringste gerechtfertigte Anlaß vor; ihr analog wäre etwa die lächerliche Behauptung, weil die Freude am Erkennen sich gleichsam später einstelle als das Erkennen selbst, sei sie der Zustand, in den das Erkennen mündet, also das eigentliche Charakteristikum dieses Vorganges. Eine andere Quelle, aus der die oben erwähnte irrige Lehre von den Funktionsfreuden sich herleitet, erschließt sich durch den Drang mancher Forscher, das ästhetische Tatsachengebiet zu äußerlich quantitativ und zu formal auszudeuten aus Angst vor einer philiströsen Inhaltsästhetik, die den künstlerischen Formwerten nicht gerecht wird. Doch glauben wir durch die vorhergehenden Ausführungen wenigstens angedeutet zu haben, wie sich diese Gefahren vermeiden lassen, ohne in den Fehler zu verfallen, in den Funktionsfreuden den Kern ästhetischen Genießens zu sehen.

Hiermit verlassen wir das Problem der Funktionsfreuden im ästhetischen Genusse und wenden uns den restlichen ästhetischen Fragen zu, die mit der Lehre von Funktionsgefühlen zusammenhängen; es sind dies insbesondere die Untersuchungen über die Beziehungen von Spiel und Kunst, über den Ursprung und die Anfänge der Kunst und über das künstlerische Schaffen.

Über die Begriffsbestimmung des Spieles herrscht heute ziemliche Einigkeit; mag auch die Form, in der die einzelnen Definitionen erscheinen, recht verschieden sein, ihr sachlicher Gehalt stimmt doch meist darin überein, daß zwei psychologische Tatsachen allgemein das Spiel kennzeichnen: der selbständige Lustcharakter und das tatsächliche Losgelöstsein vom realen Zweckleben. Der bedeutendste Spielkenner Karl Groos gibt nun folgende Ursachen der Spielfreude an: Entladung eines allgemeinen Betätigungsdranges; Übung ererbter Instinkte; Lust an energischer Tätigkeit; Ausführung sinnlich angenehmer Bewegungen; Freude am Ursache-sein, am Können, an der Macht, am Nachahmen usw.

Blicken wir zurück auf die Fülle von Ursachen, die zum Spiele führen, und die mannigfachen Tätigkeiten, die in ihm zur Entfaltung gelangen, müssen wir einsehen, daß nur Oberflächlichkeit als alleinigen Spielgrund den Drang nach funktioneller Lust angeben kann, oder die

Funktionsfreuden als wichtigstes Merkmal dieses Zustandes. Nehmen wir selbst die Theorie, die anscheinend der Funktionslust die bedeutendste Rolle zuweist, nämlich die des Kraftüberschusses, die sich in sehr vielen Fällen bewahrheitet, obgleich sie als einziger Erklärungsgrund durchaus nicht genügt, da z. B. das Erholungsbedürfnis häufig zu Spielen führt, in denen sich kein Kraftüberschuß bemerklich macht; so handelt es sich doch hierbei keineswegs lediglich um den Trieb nach funktioneller Lust, sondern wesentlich auch um den Drang nach sinnlich angenehmen Empfindungen und um Lustgefühle gegenständlicher und zuständlicher Art. Das kindliche Jagen, Raufen und Balgen entfacht nicht nur hell das lodernde Feuer der Funktionslust, sondern erweckt auch ganze Ketten angenehmer Empfindungen und sinnlicher Lustgefühle, ganz zu schweigen von den Freuden an der Macht, am Siege, am Niederringen des Gegners. Trotzdem gibt es sicherlich Spiele, in denen der Funktionslust eine herrschende Rolle zufällt, die in erster Linie dem Zweck genügen, die Freuden leidenschaftlicher Erregungsfülle auszukosten, ähnlich wie die Freude am Nachahmen im Vordergrunde mancher Spielzustände steht. Und es wird wohl schwerlich Spiele geben, die der Funktionsfreuden ganz entbehren.

Die Erregungslust, die den Kern mancher Spiele bildet und als ihre Ursache anzusehen ist, kann sich nun auch — wie wir bereits wissen — durch das Mittel der Kunst entladen; sei es im ästhetischen Genießen, das allerdings dabei Gefahr läuft, durch die sich vordrängenden Funktionsfreuden geschädigt zu werden; sei es durch das künstlerische Schaffen. Damit haben wir bereits an die Beziehungen gerührt, die durch Funktionsfreuden künstlerisches Erleben und Spielzustände verknüpfen. Die Kunst als eine Art verfeinertes Spiel zu betrachten, ist eine ziemlich weit verbreitete Ansicht, und manche gehen gar so weit, die Ästhetik als die »Lehre vom Spiel« aufzufassen. Eine schlagende Analogie zwischen Spiel und Kunst drängt sich zwingend wohl jedem auf: beide stehen außerhalb des gewöhnlichen, realen Zwecklebens, und beiden geben wir uns hin um der in ihnen liegenden Lust willen. Aber zugleich offenbart sich auch ein gewaltiger Unterschied: das Ästhetische geht auf bedeutende Werte; dem Spiel mangelt diese Richtung. Nicht der autotele Lustcharakter und das Freisein vom realen Zweckleben machen allein das Wesen des ästhetischen Verhaltens aus, sondern in erster Linie das gefühlsmäßige Erfassen und Verarbeiten einer wertvollen Vorstellungswelt. Und diesen Erlebenszustand kennt das Spiel nicht; sein Wert erschöpft sich — abgesehen von der biologischen Bedeutung — in der stattgehabten Lustfülle; die ästhetischen Grundwerte liegen aber verankert im Reiche des Vorstellens, und ihnen gesellt sich erst der reiche Chor der Freuden

bei, die mittelbar oder unmittelbar den dargebotenen Vorstellungswerten ihr Dasein verdanken. Darum widerspricht es nicht dem Wesen des Spiels, wenn in manchen Fällen die Erweckung der Funktionsfreuden dessen vorwiegender und letzter Zweck ist, während dies mit ästhetischem Verhalten sich als unverträglich erweist. Aber darin stimmen beide überein, daß sie dem Drange nach funktioneller Lust entgegenkommen. Allerdings befriedigt die Kunst dieses Verlangen in einer edlen, gehaltvollen Weise, während das Spiel sich mit einem Erleben begnügt, dem diese Weihe fehlt.

Das Ziel künstlerischen Schaffens ist jedenfalls nicht die Lust an eigener Erlebensfülle, sondern Hervorbringung eines wertvollen Werkes, und damit stellt es sich auch in das Zweckleben hinein, wenn auch nicht in jenes, das den Alltag beherrscht und unmittelbar dem gewöhnlichen Leben sich einfügt. Damit ist schon eine gewisse Verwandtschaft zu den Tätigkeiten des Spiels gegeben. Eine weitere liegt wohl in dem Zustand der Aktivität, der beiden eignet. Am wichtigsten aber scheint mir, daß im Spiel Erlebnisweisen zum Ausdruck gelangen, die sich ebenfalls im künstlerischen Schaffen finden und für dieses von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit sind. Daß mimische Spiele z. B. allmählich in die schöpferische Schauspielkunst übergehen können, dürfte bekannt sein. Ferner wirkt die Freude an der eigenen Geschicklichkeit, welche die Triebfeder mancher Spiele darstellt, auch aneifernd in das künstlerische Schaffen hinein, allerdings als untergeordneter Faktor. Ebenso leistet die Freude am Nachahmen, die eine reiche Menge von Spielen zeitigt, dem Künstler glänzende Dienste, wenn sie auch natürlich keineswegs das Wesen künstlerischen Schaffens erschöpft. Aber diese Lustquellen, die so gleichsam vom Spiel hinüberführen zu der bedeutungsvollen Arbeit des Künstlers, sind darum so wichtig, weil sie diese Arbeit freudiger gestalten und mit den sonnigen Strahlen des Vergnügens umkleiden. Sie machen erst mit das leidenschaftliche Hingegebensein des Künstlers an sein Schaffen möglich, da sie kraft ihrer Lust ihm über viele Mühseligkeiten hinweghelfen. Damit haben wir den Weg zu unserer eigentlichen Frage gefunden: den Funktionsfreuden.

Ähnlich wie es sich als unmöglich erwiesen hat, die Spielfreude bzw. die Tätigkeiten des Spiels ganz allgemein aus dem Drange nach Funktionsfreuden oder ihrem Gegebensein zu erklären, trotzdem sie in gar manchen Fällen die wirkende Ursache und treibende Kraft im Spiele bilden; geht es auch durchaus nicht an, das künstlerische Schaffen lediglich durch den Hang zu funktioneller Lust begreiflich machen zu wollen, da zahlreiche andere Motive mitwirken, z. B. Freude am Nachahmen; Lust an der Bezwingung der im Material ruhenden

Schwierigkeiten; formale Reize; das Bedürfnis, subjektives Ergriffensein im Werke zu objektivieren usw. Zuzugeben ist aber wohl, daß in manchen Fällen der hoch wogende Strom funktioneller Freuden mit seinem Rauschen alles andere zu übertönen vermag. Bisweilen können so selbst ohne bewußt darauf gerichtete Absicht Werke entstehen, die ästhetischen Anforderungen Genüge leisten, wenn auch im allgemeinen die ganz fehlen, welche das künstlerische Ausführen eines Werkes, nicht also seine flüchtige Skizzierung, als einen unbewußt vor sich gehenden Rausch ansehen, wo es doch meist nur als Frucht ernster, mühevoller, ja aufreibender Arbeit sich einstellt. Allerdings reicht Arbeit ohne entsprechende Begabung natürlich nicht hin, aber ebenso sicher gilt die Umkehrung dieses Satzes. Zusammenfassend dürfen wir wohl sagen, daß durch die Funktionslust sich uns eine neue Analogie zwischen den Tätigkeiten des Spiels und dem künstlerischen Schaffen offenbart; aber es ist durchaus nicht der einzige verwandtschaftliche Zug; und weder Spiel noch künstlerisches Schaffen lassen sich allgemein aus Funktionslust oder dem Drange nach ihr erklären, aber ihr eignet trotzdem eine sehr große Bedeutung in diesen Erlebenszuständen, und sicherlich ist sie als eine der Hilfsmächte anzusehen, deren Lustertrag den Künstler bei seinem Schaffen unterstützt und fördert.

Eng mit dem Vorhergehenden hängt die Frage zusammen, ob auf das Problem des Ursprungs bzw. der Anfänge der Kunst durch die Wirksamkeit der Funktionslust ein erhellendes Licht fällt, oder ob sich auch hier durch sie gewisse Analogien zum Spiel oder anderen außerästhetischen Tätigkeiten ergeben. Die Ansicht ist geradezu populär geworden, das Spiel als die Mutter der Kunst zu bezeichnen, ohne daß allerdings auch nur ein halbwegs befriedigender Beweis dafür erbracht wäre. Ja ein derartiger Beweis vermag gar nicht geleistet zu werden, da es den Tatsachen grob widerspricht, Ursprung und Anfänge der Kunst allein aus Spielfreude begreiflich machen zu wollen. Man zerstört die fördernden Keime, die in dieser Lehre ruhen, wenn man sie als den ganzen Ernteertrag ansieht. Wir wissen heute mit Bestimmtheit und nicht etwa bloß hypothetisch, daß die meisten sogenannten künstlerischen Leistungen der Primitiven keineswegs rein ästhetischen Absichten entquellen und auch nicht rein ästhetisch aufgenommen werden. Sie sind meist in erster Linie dazu bestimmt, irgendwelchen praktischen Zwecken zu dienen. Diese praktischen Interessen vermögen scheinbare »Kunstwerke« zu zeitigen, ohne daß ästhetische Absichten dabei primär vorhanden waren. Die Gegenstände können nun an sich — losgelöst von den praktischen Interessen — Wohlgefallen erwecken, und so kann sich allmählich ein ästhetisches Ver-

gnügen ausbilden, zu dessen Befriedigung dann die betreffenden Dinge mit Bewußtheit hergestellt werden. Dies wäre — allerdings recht schematisch — ein Fall, wo das Ästhetische langsam dem realen Boden des Praktischen und Nützlichen entsteigt. Als weitere Ursachen beginnender Kunsttätigkeit wären das Schmuckbedürfnis, dann die mannigfachen Einflüsse, die von Technik und Material herrühren, und vor allem auch das Mitteilungsbedürfnis zu nennen. Nicht vergessen sei der kultischen und magischen Vorstellungen, die vielfach zu anscheinend künstlerischen Tätigkeiten führen. Jedenfalls wäre es recht irrig, den »Spieltrieb« allein als den Zustand betrachten zu wollen, auf den die ästhetischen Verhaltungsweisen zurückgehen. Allerdings ist er unter den Ursachen anfänglicher Kunstübung ebenso zu erwähnen und nicht minder bedeutungsvoll als etwa die Freude am Nachahmen. Aber gewisse primitive ästhetische Erlebnisse wirken wohl auch schon bei diesen Anfangsstadien mit; so macht sich der Sinn für Regelmäßigkeit, Ordnung, Symmetrie geltend, ebenso wie das Vergnügen am Rhythmus. Mögen z. B. Dreiecke Uluris (d. i. Weiberschürzen), Vierecke Fledermäuse, Wellenlinien Schlangen bedeuten, so bedingt der gegenständliche Gehalt noch keineswegs die Regelmäßigkeit der Form, die sich durch rhythmische Wiederholung zu einem gefälligen Muster auswächst. Auch Freude an lebhaften Farben finden wir vor, überhaupt an energischen Sinneseindrücken; und mag dies noch keinen geläuterten Geschmack darstellen, liegt hier doch wenigstens ein Anfang vor, an Sinneseindrücken um ihrer selbst willen Gefallen zu finden. So lagern denn ästhetische Keime schon in diesen ersten Blüten, aber sind noch verdeckt von der großen Fülle außerästhetischer und pseudoästhetischer Motive. Langsam schütteln sie erst alles Fremde ab und erheben sich zu voller Reinheit; man vergesse jedoch nicht, daß das ungebildete Volk auch heute noch Ästhetisches vielfach außerästhetisch aufnimmt: sei es wie ein Spannungsspiel, dem wir nur der Erregungslust wegen nachgehen, sei es als Sinneskitzel, als Belehrung, moralische Anweisung usw.

Nach all dem dürfen wir wohl mit größter Bestimmtheit sagen, daß es unmöglich erscheint, die Anfänge künstlerischer Tätigkeitsweisen allein aus dem Drange nach funktioneller Lust ableiten zu wollen; wir lernten ja eine ganze Reihe von Motiven und Erscheinungen kennen. Dieser Fülle von Ursachen ist nun auch die Funktionslust einzureihen, und sicherlich nicht als geringste. Denn die überschäumende Sehnsucht, die zu einem vollen, starken Erleben drängte, der Erlebenslustwillen, mag vielfach zu Darbietungen und Leistungen geführt haben, die in folgerichtiger Weiterführung in das Reich des Ästhetischen eingingen.

Wir sind nun aber an dem Ende unserer Untersuchung angelangt, nachdem wir eine — freilich recht knappe — Überschau abhielten über alle ästhetischen Verhaltungsweisen, soweit für sie Funktionsgefühle in Betracht kommen, um die Wertbedeutung festzustellen, die diesem Teilfaktor im ästhetischen Gesamterleben zuzusprechen ist. Damit hoffen wir aber auch mit einen Beitrag zur Analyse eben dieses Gesamterlebens geliefert zu haben, und da es sich hierbei zum Teil um Elementarphänomene und letzte Bewußtseinstatsachen handelte, glauben wir, daß auch hier, wie sonst überall, der alte philosophische Leitsatz gilt, daß »jeder Fortschritt in der Erkenntnis des Elementarsten, selbst wenn klein und unscheinbar in sich, seiner Kraft nach immer ganz unverhältnismäßig groß sein wird«.

XI.

Zur Analyse der ästhetischen Wirkung auf Grund der Methode der Zeitvariation.

Von

Emma von Ritoók.

6. Assoziationen und Inhalt.

Am meisten beeinflussen die Assoziationen das Werten, wenn sie gefühlsbetont sind. Nicht nur durch Stimmungsübertragung kann das Gefühlserlebnis bereichert werden, sondern auch durch stimmungsverwandte Assoziationen aus anderen Kunstgebieten. Gefühls- und wertbetont können auch inhaltliche Assoziationen sein, besonders durch ethische Wertübertragung, aber der Inhalt, die Bedeutung, der Sinn des Kunstwerkes spielte in unseren Versuchen für das Werten eine auffallend geringe Rolle. Dadurch, daß bei den Bildern kein Inhalt (Titel) angegeben wurde, war nur scheinbar das formale Werten begünstigt. Diejenigen Vpn., die nicht formal werten, beschäftigten sich umsomehr mit der Bedeutung und suchten dem Bilde einen entsprechenden Sinn zu geben. Trotzdem daß die Bedeutungslosigkeit ihnen oft als störend vorkam, wurde der Sinn, wenn er gleich erschlossen oder als Wissen vorhanden war, einfach in die Ganzheit des Erlebnisses eingeschlossen und selten als spezielles Motiv des Wertens angegeben. Die Bedeutung diente, wie auch z. B. das einfache Verständnis der Geberden, als intellektuelle Grundlage zur weiteren Entwicklung des Prozesses. Formal wertende Vpn. im Gegenteil beschäftigen sich mit der Bedeutung gar nicht, auf eine Frage geben sie an, daß sie ihnen gleichgültig ist, und als Motiv des Wertens kommt sie nur in Verbindung mit den formalen Elementen und der Komposition in Betracht. So wirkt das Inhaltliche meistens nicht als sinn- oder bedeutunggebendes Element im Bilde, sondern als eine Übereinstimmung im Gegenstande, als ungehemmtes Abfließen des Erlebnisses im Subjekt. Daher wirkte die Inhaltlosigkeit viel öfter hemmend, als das inhaltliche Wissen fördernd. Der Inhalt als Wertmotiv blieb zurück im Verhältnis zu den direkten und Gefühlsfaktoren und betrug durchschnittlich 3,4%.

Tafel VI.

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Versuch des Deutens	36	7,8	6,7	48	3,1	52,2	20,4	13,0	38,9
Gleichgültig . . .	3	6,1	1,9	0	7,1	1,8	7,1	5,2	0
Nichtwissen störend	4	0,9	1,9	8	0	6,9	2,0	2,6	5,3
Motiv des Wertens .	3	0	0,9	6	0	13,0	1,0	1,8	4,4

Tafel VI zeigt die individuellen Verschiedenheiten bei den inhaltlichen Interessen.

Der Inhalt als Motiv des Wertens wurde hier nur in dem Falle angerechnet, wenn er als solcher angegeben war. Zum Inhalt im weiteren Sinne gehört zwar auch die Ausdrucksbewegung, in welcher ein eingefühlter Inhalt verkörpert ist. Doch fühlen wir diesen Inhalt als ganz zum Objekt gehörig, untrennbar damit verbunden, mit ihm gestaltet er sich zum anschaulichen Gegenstande. Der Inhalt aber, um den es sich hier handelt, wurde von den Vpn. entweder als ganz unwichtige Bedeutung gefühlt, ohne welche der ästhetische Gegenstand eine volle Wirkung haben kann, oder als die Idee, die uns durch den Gegenstand vermittelt ist.

So besteht ein eingefühltes Ausdrucksverständnis bei Vp. III, 5 Sek. 8: »Lebhaftes Bewußtsein von der Haltung: selbst im Hinstürzen sich wehren;« — was als Idee des Kunstwerkes bei Vp. IV wirkt: »Gefallen, besonders die Bedeutung zuerst und die ganze Zeit... Gedeutet als Krieger, der besiegt ist, aber nicht seelisch, er hält noch immer das Schwert hoch; besonders die Unbesiegtheit der Stellung und im Gesichtsausdruck die Stärke, Unbewegtheit...«

Die individuellen Verschiedenheiten treten sehr stark hervor. Wenn der Inhalt als spezielles Wertmotiv selbst bei den Vpn. I, IV, VI, IX verhältnismäßig selten angegeben wird, so wird doch der Mangel an Bedeutung in der kurzen Expositionszeit ersetzt und das Kunstwerk durch ein flüchtiges Thema ergänzt; gelingt dies nicht leicht, so wird der Mangel als Störung gefühlt.

Bei den Vpn. II, III, V, VIII erweist sich selbst der Versuch des Deutens als viel weniger den Ablauf des ästhetischen Verhaltens beeinflussend; es ist kein Suchen, sondern nur etwa eine intellektuelle Feststellung:

»Dachte ein Gott oder Halbgott;« »dachte an ein Gastmahl;« »dachte vorübergehend an Niobide;« »erst an eine Basilika, dann an Katakomben gedacht;« »an die Venus von Milo gedacht, dann abgelehnt, weil die Arme da sind.«

Ganz anders geartet ist der Versuch des Inhaltsverständnisses bei den Vpn. I, IV und IX.

Vp. I, 5 Sek. 12: »... Konnte keine genügende Interpretation der Bedeutung

finden, glaube, dieser Mangel an Bedeutung war ein Faktor dafür, daß das Bild keine besondere Freude gemacht hat...« 10 Sek. 12: »... Ich fühlte doch bei der Betrachtung, daß es für mich keine Bedeutung hatte, dieser Mangel machte mir das Urteil schwer, und das hat in mir ein Gefühl der Unzufriedenheit erweckt.« — Vp. IV, 5 Sek. 9: »Nicht so gut gefallen, weil so viele verschiedene Figuren da waren, das Gefühl gehabt: ich bin heute zu müde, auszudenken, was das alles bedeuten soll.« 7 Sek. 11: »... Versuchte hauptsächlich die Bedeutung zu erkennen, nicht gelungen.« 7 Sek. 15: »Fast die ganze Zeit mit dem Versuch ausgefüllt, was es bedeuten soll.« 7 Sek. 18: »Das Interesse bezog sich zuerst auf das Symbolische, das wollte ich wissen, bevor ich die formalen Bestandteile betrachtete.« — Bei Vp. VI ist typisch der Ausdruck: »ich habe mich bemüht, um Deutung zu geben.« 7 Sek. 15: »Ein planloses Hin- und Herschwirren von einer Gruppe zur anderen, wenn ich irgendwie eine Deutung gefunden, mußte ich sie wieder verwerfen...« 10 Sek. 15: »Nur teilweise gefallen, weil mir die Bedeutung des Bildes verschlossen blieb.« — Vp. IX, 5 Sek. 13: »Nur wenn man wüßte, was die Gestalt bedeutet, warum er dort am Felsen sitzt, könnte die ästhetische Wirkung vollkommen sein. Erst als ich den Namen gefunden hatte (Hermes), fing die ästhetische Betrachtung an.« — Selbst das Ungefällige kann durch Bedeutung gefällig werden bei Vp. IX, 2 Sek. 18: »Nicht gefallen, das Ganze war nicht schön, dachte aber danach, wahrscheinlich kann man etwas mit dieser Statue symbolisieren, und als Symbol sollte das Bild eine Bedeutung haben und so auch schön sein...«

Es kam auch vor, daß die Unbestimmtheit des Inhaltlichen in den ersten Momenten gefällig wirkte (ebenso wie die Unbestimmtheit der formalen Elemente). Sie verleiht dem Bilde durch Einfühlung jene mystische Färbung, die jeder schwebende Bewußtseinsinhalt haben kann. Die Tendenz, das formal Gegebene mit entsprechendem Inhalt auszufüllen, wird nur bei längerer Dauer als unangenehm empfunden, wenn die einseitige Beschäftigung damit hemmend für die Einheitlichkeit des ästhetischen Erlebens wirkt.

Vp. VIII, 7 Sek. 15: »Zuerst einen Farbenton empfunden, lila Ton, der gefallen, dann die Menge gesehen, die Richtung verfolgt, wohin sie gehen, gar nichts verstanden, fast geheimnisvoll gewirkt...« — Vp. IX, 7 Sek. 11: »Zuerst sehr indifferent, nach und nach, besonders in der Stellung fand ich etwas Schönes, habe auch etwas Unverstandenes, Symbolisches darin gefunden, was ich nicht enträtseln konnte, und dies war für mich etwas Schönes. (Ich glaube, wenn ich mit Auflösung dieses Rätsels das Bild beleben könnte, würde es mir sehr gefallen.)«

Ein Motiv des Mißfallens lag bei den Vpn. I, IV und VIII vor, wenn das Bild Leiden oder Tod darstellte; der Inhalt wie die daran geknüpften Assoziationen wirkten so unangenehm, daß die künstlerische Darstellung daneben in den Hintergrund trat. So wurde Holbeins Christus im Grabe des Inhalts wegen von allen dreien negativ bewertet.

Vp. I, 5 Sek. 8: »... Ich habe bemerkt, daß er schwer verwundet oder sterbend war; dieser Gedanke kam mir ziemlich mißfällig vor und hat dem ganzen Eindruck einen unangenehmen Gefühlston gegeben...« (Fr.) »In der Form nichts Mißfälliges, aber der Gedanke, daß er sterbend war.« — Vp. IV, 5 Sek. 22, »... Die Gefälligkeit war teils ein allgemeines Wissen, daß es mir früher gefallen hat, aber es war auch

sympathische Einfühlung mit der Frau da, und dies machte mir das Bild auch gefällig. Aber mißfällig war die Perspektive und das ganze Sujet auch peinlich, der Leib Christi auch mißfällig, teils in der Form, teils das unangenehme Gefühl, das man hat, wenn man einen Leichnam sieht.«

Die Idee des Kunstwerkes hat den größten Einfluß bei Vp. VI.

5 Sek. 12: »Gefallen, unwillkürlich das Wort ,majestätisch' gesprochen, dunkle Vorstellung, das Bild gesehen zu haben. Germania, die ihre Söhne ruft oder Verkörperung so einer Idee; mehr als die Züge der Figur hat die Bewegung gefallen... Die Idee hat mich gepackt, angezogen, obzwar nicht bestimmt gedeutet, aber gepackt als etwas Großes.« 5 Sek. 22: »... Am lebhaftesten hat zu mir gesprochen die Idee des Bildes, der tote Heiland und die Mutter, die ihren Sohn tot sieht...«

Wertübertragung ethischer Motive ist nicht selten.

Der Einklang, die entsprechende Darstellung der Idee führt schon zur künstlerischen Darstellung, der Komposition zurück und dadurch zu der Vereinheitlichung der ganzen ästhetischen Betrachtung.

Übereinstimmendes Bewerten irgend einer Art der inhaltlichen Darstellung war nicht festzustellen, selbst bei den einzelnen Vpn. hat religiöser oder historischer Inhalt, Porträt oder Gestalt als solche keinen Vorzug gehabt. Die einzige Ausnahme bildet in dieser Hinsicht die Landschaft. Obzwar das Werten nicht ausdrücklich auf den Inhalt bezogen wurde, kann doch das relative Überwiegen des Gefallens zwanglos auf die Darstellung der Natur zurückgeführt werden. Selbst bei Bildern, wo die Landschaft nur Hintergrund oder Szenerie ist, wurde sie herausgehoben und getrennt bewertet.

Vp. I, 10 Sek. 23: »Das Gefällige war hauptsächlich auf die Landschaft bezogen, aber der vordere Raum hob sich davon gut ab.«

Einige Vpn. haben die meisten Landschaftsbilder wegen der Farben oder der Photographiemäßigkeit künstlerisch nicht hoch geschätzt und trotzdem positiv bewertet.

Vp. V, 2 Sek. 8: »Ziemlich angenehm trotz der unpassenden Farben; fühlte einen Zustand der Freude, wie ich ihn an solcher Landschaft erlebt habe, es war mir angenehm, daß ich plötzlich in andere Zeiten versetzt war. Landschaft mit alten Mauern...« 10 Sek. 2: »Trotz seiner nicht großen Bedeutung kann das Bild gehen... Die Bewußtheit, daß es nichts Wertvolles ist, begleitete immer, aber kein positives Mißfallen...« — Vp. II, 10 Sek. 20: »Der hervorstechende Reiz sind die beiden Stangen, die vom Fischerboot kommen und so unvermittelt in die Landschaft und den Himmel hineinragen und dadurch etwas Abenteuerliches dem Bilde geben. Sieht man davon ab, so sieht man eine Landschaft so schön und so häßlich, wie eine andere auch. Stets gern betrachtet als Landschaft und vorläufig nicht auf ihre Bildqualitäten untersucht, dazu wird keine Neigung hervorgerufen.«

Bei Landschaftsbildern kam Gefallen durchschnittlich in 70,8% vor (sonst bei Gemälden 66,6%). Individuelle Verschiedenheit zeigt sich auch darin:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
92,9	64,7	66,7	64,3	28,6	70,6	78,6	76,5	88,2

Doch kann man nach der quantitativen Bestimmung nicht die Höhe des Wertes oder die Vorliebe für Landschaftsbilder bei den einzelnen Versuchspersonen schätzen. Bei den Vpn. I, VI und IX ist das Gefallen gefühlsbetont, bei Vp. II, obzwar die Zahl der Fälle hoch, ist das Gefallen mäßig, bei Vp. VII entwickelt sich ein tieferes ästhetisches Erleben nur durch assoziative Elemente.

Vp. I, 10 Sek. 2: »... Die zwei Figuren genauer betrachtet, ich habe gedacht, daß sie Reisende waren, die die Landschaft betrachten, und ich setzte mich sogar an ihre Stelle, wollte die Landschaft von ihrem Standpunkt aus betrachten. Dann ein Mangel an Hintergrund aufgefallen, ich erwartete Berge oder eine Ebene zu sehen, eingefallen, daß es neblig sein mußte... Dieses Gefühl von Nebel hat eine gewisse Stimmung erzeugt, die das ganze Bild ganz auffallenderweise gefärbt und dem Ganzen etwas Mysteriöses, Geheimnisvolles gegeben hat, was aber zugleich ganz angenehm war...« — Vp. VI, 5 Sek. 15: »Überwältigend schön, es war fast zu viel vom Schönen ... der Sturz des Flusses in die Tiefe, tief Geheimnisvolles, Großes liegt darin. Diese Gegensätze: der Sturz, unten klar der Bach mit Steinen und über dem Wasserfall der bläuliche ins Rote übergehende Himmel, diese Kontraste hatten die Landschaft in ihrer Größe dargestellt... Gar nicht eingefallen, ob Bild oder Naturlandschaft...« — Dasselbe Bild Vp. IX: »Wunderschön ... ich faßte das ganze Bild auf, diesen Wasserfall und den Himmel mit den charakteristischen Farben bläulich und etwas rot, ganz unten die ganz kleinen Steine... Eine Assoziation mit einem sehr ähnlichen Wasserfall ... ich wollte mich sehr tief in das Bild hineinleben, es kam mir sogar vor, als ob ich das bewegte Wasser sähe, und hätte ich weiter betrachtet, würde ich wohl auch glauben, das Geräusch gehört zu haben. Es war die Zeit nicht lang genug, um meine Stimmung auszuleben...« — Vp. II, 5 Sek. 24: »Gefällig, etwas ungewohnt die ellipsoide Begrenzung. Farben hatten nicht weiter berührt, etwas grell. Als Landschaft, nicht als Bild gesehen. Was ich aber nicht gefühlt habe, das war das Beherrschende des Gipfels, er ist auch nicht beherrschend. (Fr.) Am weiten Blick vielleicht auch gefreut, wie bei Landschaftsbildern überhaupt, daß das Auge nicht aufgehalten wird, es sind Grenzen gezogen, aber es ist der natürliche Horizont, eine Begrenzung, die gefällt.« — Vp. VII, 5 Sek. 24: »Die Farben und noch mehr der Temperatur- und Pflanzengegensatz sehr interessant und wirkt auch schön. Sonst langweilig, wußte nicht, was damit anzufangen. Es fiel mir zuletzt ein, warum die Alpen keinen Maler gefunden (Segantini ist ein Anfang) ohne eine Defreggerstimmung.« 10 Sek. 7: »Sehr gut aufgenommen, die Wolken besonders aufgefallen und die starke Betonung des Lichtes gegen die Mitte zu, ein wunderschöner Schein im Wasser. Reizvolle Unentschiedenheit, ob das Licht im Bild ist oder von der Beleuchtung herkommt; ein reizvoller Zusammenhang mit der Umgebung: als ob in dieses Bild hier ein Schein von der Außenwelt hineinfiele.«

Viel reicher als inhaltliche Assoziationen waren andere gedankliche Beziehungen, wie die bisher angeführten Protokolle fast ausnahmslos zeigen; und wenn sie nicht gefühlsbetont sind, gehen sie als selbständige Faktoren in das Erleben ein und gewinnen in ihrer ursprünglichen Form als intellektuelle Faktoren ästhetische Bedeutung. In erster Reihe die kunsthistorischen Assoziationen, das spontan auftauchende Wissen von der Kunstepoche, das selbst, wenn es halb-

bewußt bleibt, dem Erlebnisse eine gewisse Breite gibt, eine Basis, auf welche gegründet der ganze Prozeß eine andere, reichhaltigere Form des Ablaufes gewinnt, wenn auch weniger primitiv und ursprünglich, so doch viel extensiver nach der Gefühlsseite. Ganz auffallend weist das Gefallen an primitiver Kunst bei kunsthistorisch gebildeten und kunsterfahrenen Individuen darauf hin. Die Steifheit der Formen, die bei naturgemäß empfänglichen Menschen negatives Urteil hervorruft, weckt den auf eine primitive Kultur bezüglichen Assoziationsreichtum bei dem Kenner und gibt eine bestimmte Richtung der ästhetischen Aufnahmefähigkeit, besonders wenn er gefühlsbetont ist.

Vp. III, 5 Sek. 22: »... Etwas archaistisch, besonders die Madonna, aber das Gefühl war doch echt. Wenn Unvollkommenheit der Technik mit echtem Gefühl sich verbindet, wirkt das auf mich rührend.«

In diesem Sinne kann von einem »Kontemplationswert« der Assoziationen aus subjektivem Gesichtspunkte gesprochen werden; denn dieselben Assoziationen können ganz nebensächlich, aber auch wertbetont sein, so z. B. das Wissen, daß ein Kunstwerk griechisch oder aus der Renaissance ist, so gefühlsbetonte oder flüchtige Erinnerungen aus dem Leben oder aus anderen Kunstgebieten. Doch können kunsthistorische Beziehungen auch irreführen. Das Vorurteil gegen Barockstil beeinflußte die Bewertung von 7 Sek. 14, welche als barocke Gartenstatue betrachtet wurde (augenscheinlich weil sie zwischen Laubwerk abgebildet ist), was geradezu zu einem zwiespältigen Eindruck bei Vp. V führte:

»Zuerst schien mir die Sache etwas barock, dann eine Ahnung, ob sie nicht griechisch sein könnte. Doch der Eindruck des Barock bleibt. Ein Gefühl der Annehmlichkeit und ein Zweifel, ob ich mich nicht täusche, weil ich mich diesem Gefühl nicht hingeben konnte ...« — Vp. II: »Erster angenehmer Eindruck war da. Der zweite: so besonders ist es gar nicht, das ist viel mehr ornamental als figürlich gemeint, warum? fragte ich; weil da nur eine einzige Bewegung ist, Ausdruck für eine einzige Geste des Produzierenden, nicht des Dargestellten ... Gefiel als Ornament, dann kam eine Überlegung von der Zeit. Diese Zeit hat keine Menschen gebraucht, sondern Gesten, Bewegungen.« — Vp. VII: »An 18. Jahrhundert gedacht bei dieser Gartenfigur, wo eine Marmorgestalt zwischen dem Grünen auftaucht; Haltung auffallend barock.« — Vp. VIII: »Mehr an französische Gärten als an französische Kunst gedacht ...«

So erweckte 7 Sek. 16 ein ganz anders geartetes Interesse, als sonst ein primitives Katakombenbild getan hätte, indem mit den Farben Ideen an Gauguin und Impressionismus auftauchten.

Ebenso wie kunstgeschichtliches, kann ästhetisch-theoretisches Wissen der Disposition eine spezielle Richtung geben, aber zugleich die Empfänglichkeit erhöhen. Selbst wenn diese Assoziationen nicht bewußt werden, also nicht als relative Faktoren im Einzelfall wirken, gehören sie zu jenen Vorbedingungen des ästhetisch bestimmten

psychischen Ablaufes, die mit individueller Färbung je nach Bildung und Kultur eine Grundlage bilden, die in der allgemeinen Form des ästhetischen Erlebens der einzelnen wichtig wird. Sie geben eine reichere Erlebnismöglichkeit, jene Differenziertheit der Gesichtspunkte und Verschiedenheit der Richtungen, die bei den einzelnen Kunstwerken sogleich mit der Anschauung auftreten. Denn aus den in Bereitschaft stehenden Assoziationen steigen die entsprechenden in das Bewußtsein; manchmal vertritt eine Wortvorstellung die ganze auf eine Kultur bezügliche Assoziationsreihe: Homer, Rembrandt.

Für den ästhetischen Prozeß scheint dieser Zustand von Bewußtheit der kulturhistorischen Fakta am günstigsten zu sein. Trat das Wissen zu sehr in den Vordergrund, führte es zu Vergleichen, kritischen Erwägungen, so war es, besonders für unsere kurze Expositionszeit, ungünstig. Bei Vp. V traten kunstgeschichtliche Erinnerungen spontan und leicht auf, so daß sie, obzwar sie ihr Werten stark intellektuell und kritisch beeinflußten, nicht hemmend wirkten. Dieser letztere Fall ist bei Vp. IV vorgekommen, wo eine rein intellektuelle Beschäftigung mit den durch gewisse Bekanntheitsqualität erzeugten kunsthistorischen Gedanken das Werten oft unmöglich machte. Vp. III und VIII gelang es, sobald sie bei den Vorversuchen diese assoziative Störung merkten, aller weiteren Beschäftigung damit leicht und aus eigener Initiative auszuweichen und die Einstellung ganz ästhetisch zu richten.

Starke Erinnerung an das Original, manchmal mit Ortserinnerung verbunden, fälschte die Betrachtung des Gegebenen oder modifizierte sie im Sinne des Vergleichers.

Vp. V, 7 Sek. 22: »An das Original in der Sixtinischen Kapelle gedacht, hatte ungenaue Vorstellung von Farben ... und ich war auch in diesem Augenblick in der Sixtinischen Kapelle. Diese Farben sah ich nicht auf dieser Projektion, aber etwas dahinter, ungefähr in der Entfernung, aus der ich das Original in der Sixtinischen Kapelle geschaut habe, und ich erlebte einen solchen Eindruck der allgemeinen Luft, wie man ihn ungefähr dort hat, so etwas Dunkles, und hatte die Empfindung vom Winkel, wo die Wände sich schneiden. Alles das geschah in einem Augenblick, dann schaute ich das Bild an und konnte es noch besser genießen als das Original ... Im Anfang konstatierte ich, daß zuviel Personen an der Freske waren, dann konnte ich sie aber als ein harmonisches Ganze auffassen. Ich bedauerte, daß die Form der Projektion zu klein war. (Fr.) Keine Farben wirklich gesehen, nur war mein ganzes Bewußtsein so modifiziert, daß ich einen allgemeinen Eindruck hatte, wie in der Sixtinischen Kapelle: Vorhandensein von Wänden und hinter der Projektion etwas, das mir wie eine Andeutung von Farben vorkam.«

Manchmal kann die kunsthistorische Assoziation auch dadurch störend werden, daß sie ein Gefühl des subjektiven Mangels, des Nichtwissens erweckt.

Vp. VIII (2. Versuchsreihe), 7 Sek. 5: »... Erst an das Abendmahl von Lionardo

gedacht ... dann der Kontrast von Lionardo und diesem Bild und der Fortschritt zum Bewußtsein gekommen; dann hat eine Rolle gespielt, daß dies Bild bekannt ist und ich doch nicht weiß von wem: ein Gefühl des Ungebildetseins. Jetzt denke ich an Ghirlandajo.«

Es kamen einigemal typische Assoziationen vor: bei 5 Sek. 24 an Fudjijama, bei 7 Sek. 2 an Nansen und Fram, bei 7 Sek. 3, daß der Raum unterirdisch ist, wo schon Einfühlung in das Lastende der Bogen und die Beleuchtung mitbestimmend war. Assoziation durch Gefühlsverwandtschaft mit Reichtum, Mittelalter können wir annehmen bei 5 Sek. 4, welches bei Vp. II die Wortvorstellung: Kaiser, bei Vp. VI die von Gral reproduzierte, ohne nähere Bestimmung.

Die Häufigkeit der Assoziationen in Prozenten bei den einzelnen zeigt

Tafel VII.

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Bildende Kunst . . .	14	8,7	7,7	16	36,4	17,4	6,1	24,4	6,2
Poesie, Musik . . .	3	0	1,9	0	0	2,6	11,2	1,8	6,2
Lebenserinnerung . .	8	2,6	1,9	4	14,1	3,5	13,3	8,6	9,7
Kunstgeschichte . . .	22	26,1	41,3	17	32,3	21,5	16,7	32,2	7,1
Ästhetische Kunsttheorien	0	5,2	8,7	1	5,1	12,2	11,2	5,2	1,7
Andere gedankliche Beziehungen	52	29,8	12,5	44	18,2	19,1	44,9	15,7	29,3
	99	72,4	74,0	82	106,1	76,3	103,4	87,9	60,2

Die Häufigkeit der Assoziationen ist nicht ihrer Wichtigkeit im Erlebnis entsprechend. Abgesehen davon, daß sie bei Vp. IV einen hemmenden Einfluß hatten und zu stark intellektuellen Bewertungen bei Vp. V. führten, hatten sie bei I und VIII trotz der numerischen Größe kein adäquates Gewicht, bei III sind gefühlsbetonte, bei IV inhaltliche Assoziationen wichtig. Bei Vp. VII besteht die ganz individuelle Erlebnisweise, daß das Formale hauptsächlich dann entsprechende Bewertung findet, wenn es zu Assoziationsreihen Anlaß gibt.

2 Sek. 6: »... Es mißfiel der kolossale Körper, in einem solchen Körper soll der Logos sich verkörpern ... Unanschauliches Gegebensein von vielen Gedanken, die mit dieser Idee verbunden sind ...« 7 Sek. 2: »Freute mich, wieder im hohen Norden zu sein, aber nicht darüber, daß es kein Kunstwerk war, dachte, das muß der Fram sein ... ob das Schiff nach Norden treibt, und welch ein feines Gefühl es sein könnte, in geographisch fremde Länder zu kommen; es fiel mir ein Satz ein, den ich vor sechs Jahren geschrieben, daß gegenüber den einzelwissenschaftlichen Arbeitern die Philosophen Nordpolfahrer sind, sie arbeiten nicht an einer begonnenen Strecke weiter, sondern müssen denselben Weg einzeln von neuem unternehmen. (Fr.) Farben nicht interessiert, das Bild im ganzen nicht, nur die Gedanken, die es erweckt.«

Trotzdem hier weder Stimmung noch Einfühlung mit den Assoziationen verbunden waren und eine Wertübertragung vom intellektuellen Gebiet ersichtlich ist, können diese Assoziationen nicht als außerästhetisch bezeichnet werden; sie entstanden aus einer ästhetisch eingestellten Bewußtseinslage und führten zum ästhetischen Werten. Es ist fraglich, ob selbst assoziative Gedanken der Verwendung und des Besitzens, wie sie einigemal vorkamen, aus diesem Grunde nicht auch als ästhetische zu betrachten sind.

7. Das Werten.

Als Endresultat des ästhetischen Prozesses gilt das Werten, doch ist es keinesfalls immer dessen zeitlich letzter Punkt. Oft ist das Gefallen oder Mißfallen zeitlich untrennbar mit der ästhetischen Auffassung gegeben, es wird von den Vpn. als gefühlsmäßiges Gefallen bezeichnet. Die Fälle der Indifferenz ausgenommen, ist das gefühlsmäßige Werten immer vorhanden, die Verschiedenheit stellt sich mit der weiteren Entwicklung ein, soweit die Urteilsbildung eine weitere Rolle im psychischen Prozesse spielt. Das gefühlsmäßige Werten wird von den Vpn. nicht als Urteilen betrachtet; es wird oft als eine Art Einfühlung, eine packende Kraft des Werkes, ein Anziehen des ganzen Interesses gefühlt, eine Inanspruchnahme und Ausfüllung der vorhergehenden Einstellung, was Vp. VIII mit den Worten charakterisiert:

5 Sek. 17: »Der Eindruck von etwas Einheitlichem, das auf mich zukommt (manchmal muß man an das Bild herangehen, hier umgekehrt).« — 2. Versuchsreihe. 2 Sek. 1: »Eindruck als ob etwas auf mich zukäme, etwas Erschütterndes...«

Eine weitere Entwicklung ist das kritische, intellektuelle, mit Für- und Gegengründen den ersten Eindruck bestätigende oder ihm widersprechende Werten. Sehr typisch ist es bei Vp. V ausgebildet; Vp. IV betrachtet das gefühlsmäßige Gefallen noch als kein Werturteil, nur wenn es kritisch bestätigt ist, daher kommen bei ihr Fälle mit »kein Urteil« vor, wo das Werten nicht als endgültiges, nur durch den ersten Eindruck bestimmt angesehen wird. Die anderen Vpn. nehmen den ersten Eindruck einfach hin, und wenn keine entgegengesetzten Motive eintreten, wird er ohne weiteres Suchen als Werturteil behalten.

Vp. IV, 2 Sek. 1: »Gefallen der erste Eindruck, ein Urteil kann man es nicht nennen, aber ein Gefühl.« 2 Sek. 10: »Kein ästhetisches Urteil, aber ein Gefühl des Gefallens war da.« — Vp. V, 7 Sek. 14: »Ein Gefühl der Annehmlichkeit war da und ein Zweifel, ob ich mich nicht täusche; ich konnte mich diesem Gefühl nicht überlassen, ich war mißtrauisch.«

Aus 778 bestimmbaren Fällen zeigt Tafel VIII die individuellen Verschiedenheiten im gefühlsmäßigen und kritischen Werten.

Tafel VIII.

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Gefühlsmäßig . . .	55	46,1	63,3	40	41,4	56,3	56,1	63,2	65,6
Kritisch	45	54,9	36,7	60	58,6	43,7	43,9	36,8	34,4

Eine spezielle Form des Wertens, welche kunsthistorische oder ästhetische Bildung voraussetzt, ist das Wissen vom Wert. Hier finden wir kein subjektives Werten, sondern die Reproduktion von traditionellen Wertbestimmungen durch das Anschauliche, welche trotz entgegengesetztem subjektiven Werten einen gewissen Einfluß gewinnen können oder wenigstens ein beständiges Gefühl der Entgegengesetztheit und so einen verdeckten Zwiespalt als Urteilsgefühl verursachen.

Vp. VII, 5 Sek. 18: »Mit Ausnahme vom Kopf gar nicht interessiert. Weiß, daß es schön ist, aber ewig wiederholte Schönheit, ich fühle es langweilig und darüber als Apperzeptionsmasse die große Gesetzmäßigkeit, daß es doch schön ist.« 2 Sek. 16: »... Ich habe wieder den eigentümlichen Zustand gehabt, daß was ich unmittelbar ästhetisch erlebt habe, nicht restlos mein übriges ästhetisches Verhalten — was ich als ein ästhetisches Wissen charakterisieren möchte — zu begründen imstande ist.«

Bei Indifferenz ist das Wissen vom Wert eine objektive Konstatierung, ein logischer Prozeß. War die reproduzierte Wertbestimmung mit der eigenen im Einklang, so verschmolz sie damit. Einige Fälle von solcher Wertbeeinflussung sind mit dem Assoziieren von berühmten Künstlernamen vorgekommen.

Vp. VIII, 10 Sek. 1: »Die ganze Zeit an Tizian gedacht, ich habe mich so eingestellt, als ob es von Tizian wäre, doch nicht identifiziert. (Sobald ich weiß, daß ein Bild von jemand ist, habe ich ein ganz anderes Verhältnis dazu, ohne es erklären zu können.)«

Die unentwickelten Prozesse waren oft, aber nicht immer von unbestimmtem oder gar keinem Werten begleitet. Da einzelne formale Elemente als direkte Faktoren ohne die vollständige Auffassung sogleich ästhetisch wirken können oder selbst die Unbestimmtheit des Eindruckes eine Gefühlsreaktion hervorrufen kann, kam ein Werten schon bei unvollständiger Auffassung zustande. Das partielle Gefallen und der Zwiespalt zeigte unvollständigen Ablauf des ästhetischen Prozesses an. Es darf angenommen werden, daß bei längerer Betrachtung die eine oder andere Seite des Gefühls überwogen und dadurch den Ausgang des Prozesses bestimmt hätte: entweder dadurch, daß der gefallende Teil herausgehoben, das Urteil *pars pro toto* zum Abschluß

gekommen wäre, oder wenn die Partialität, der Zwiespalt länger gedauert hätte, das Unharmonische des Gefühlszustandes das Werten indirekt im Sinne des Mißfallens bestimmt haben würde. Hierher gehört auch die Latenz des Wertens; sie unterscheidet sich dadurch vom Wissen des Wertes, daß dieses als eine gegebene, nicht als subjektive Wertbestimmung gefühlt wird, jene hingegen ist das Vorgefühl der eigenen Neigung zu einer Seite des Wertens; der Prozeß wird aber abgeschlossen, bevor sich die Tendenz zur Bestimmtheit entwickeln konnte. Die Latenz kam in 25 Fällen vor.

Sekunden . .	2″	5″	7″	10″
Fälle . . .	11	4	7	3

Das Verhältnis der Zeitdauer zur Bestimmtheit des Wertens zeigt die auffallende Tatsache, daß das Maximum der Entschiedenheit bei 7 Sek. erreicht wurde. Wenn wir Gefallen (mit seinen Nuancen: sehr, nicht sehr gefallen, welche Übergangswertungen die Vpn. spontan, trotz der Instruktion angaben = +) und Mißfallen (—) als endgültige Erlebnisse betrachten und davon die Indifferenz (0), die Unentschiedenheit des partiellen Gefallens, Zwiespalt und kein Urteil (p. k.) unterscheiden, so ist das Verhältnis zur Zeitdauer folgendes:

	+	—	0	p. k.
2″	56,3	10,1	10,9	22,7
5″	65	7,5	10	17,5
7″	64,9	12,5	6,6	16,1
10″	64,9	10,8	7,2	17,2

Das Maximum der entschiedenen (+ und —) Urteile fällt mit 77,4% ebenso wie das entsprechende Minimum der p. k. Urteile mit 16,1% auf 7 Sekunden; rechnen wir dazu, daß das Minimum der Indifferenz auch bei 7 Sek. eintrat, so scheint es, daß bei den Bedingungen unserer Experimente (dies sei ausdrücklich betont) diese Zeit für die Entschiedenheit der Wertbestimmung die günstigste war. Es ist möglich, daß bei 10 Sek. die Zeit genügend war, um das erste gefühlsmäßige Urteil auch intellektuell bestätigen zu wollen, und dadurch kam Unsicherheit oder Zwiespalt wieder in den Gang des Prozesses hinein.

Nirgends trat die individuelle Verschiedenheit stärker hervor, als bei dem Werten. Von 100 exponierten Bildern hat nur ein einziges von allen 9 Vpn. dasselbe entschiedene positive Urteil erhalten: 7 Sek. 3, Unterkirche von Assisi.

Tafel IX.

		2 Sekunden									5 Sekunden									7 Sekunden									10 Sekunden								
		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
1. Versuchsreihe	1	+	+	+	+	+	+	±	+	+	0	+	+	#	+0	0	#	+		k	p	±	+	+	+	+	+	0	+	+	#	+	#	p	#	+	+
	2	+	+	+	k	–	0	+	±	k	+	+	#	+	#	–	0	0	0	+	+		p	–	+	+	+	+	+	+	±	+	+	+	+	±	+
	3	+	#	±	+	+	0	k	+	#	k	k	+	k	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	#	+	+	+	k	k	#	+	–	±	+	0
	4	0	+	0	k	–	+	0	0	k	+	#	0	+	k	k	+	+	0	+	+	+	±	p	+	–	±	+0	+	+	#	k	–	p		+	
	5	+	+		k	–	+	+	0	#	+	+	k	+	–	–	k	0	0	–	#	+	p	k	+	+	k	k	k	#	0	±	–	0	+	+	k
	6	0	k	+	k	+	+	–	+	+	+	–		#	±	p	±	±	+	–	#	+	0	–	–	+	+	+	+	p	+	#	–	+	±	+	+
	7	+	+	±	p	#	p	0	0	0	0	+	+	+	+	+	±	0	k	+	p	+	–	#	+	0	+	+	+	k		#	–	+	+	+	#
	8	±	0	p	k	+	–	+	–	k	–	+	+	+	–	p	–	–	±	+	p	p	+	+	–	+	+	–	0	+	+	+	p	k	±	±	k
	9	+	k	±	+	+	+	+	±	+	+	#	+	p	+	p	+	+	0	+	+	+	+	k	+	–	0	–	+	+	#	±	p	#	#	±	+
	10	0	#	0	+	+	0	+	+	+	+	+	–	k		k	+	0	+	+	#	+	#	+	+	+	+	k	+	p	0	±	–	+	#	p	0
	11	0	k	+	k	+	–	k	k	k	+	#	+	p	+	0	+	+	0	+	p	+	0	+	0	+	+	+	+	–	+	–	+	p	+	+	+
	12	+	+	+	+	+	+	+	±	0	0	k	+	p	–	+	+	k	+	k	+	+	+	k	p	k	k	k	k	#	+	p	–	–	–	p	+
	13	k	#	+	+	+	0	#	+	k	+	?	k	+	–	+	#	#	±	+	+		+	–	+	±	#	+	+	+	0	–	+	0	#	0	0
	14	0	–	+	+	p	+	+	k	+	k	#	+	p	+	+	+	+	+	0	+	+	–	p	k	–	–	+	+	p	+0	±	+	+	±	+	#
	15	+	+	k	k	k	–	k	k	k	k	+		+	–	#	+	±	#	0	0	+	k	–	–	+	+	p	+	0	#	±	p	p	0	±	+
	16	k	k	k	k	+	–	+	+	0	+	#	+	#	p	+	±	+	+	0	+	k	k	+	–	k	–	+	k	0	0	0	+	–	–	+	0
	17	+	+	+	k	+	+	0	0	+	+	+	0+	k	+	0	p	+	+	+	+	+	±	+	–	+	±	0	+	+	#	p	–	+	+	+	+
	18	–	+	p	–	–	+	–	–	–	0	p	+	–	–	p	p	0	+	+	+	+	k	+	#	#	k	+	k	k	–	k	p	p	–	±	0
	19	0	±	+	?	–	+	+	k	0	+	#	+	k	+	k	+	k	+	+	+	#	±	+	0	+	+	p	+	+	#	–	+	+		+	k
	20	0	#	k	p	p	+	+	+	+	+	+	+	+	+	0	+	+	0	0	#	+	k	+	p	–	0	–	+	+		+	–	+	0+	±	+
	21	+	p		+	p	p	+	±	+	+	#	+	+	0	#	+	#	+	+	#	+	±	#	#	+	+	+	–	+	p	–	k	+	#	p	+
	22	k	p	#	+	+	+	–	k	#	p	p	+	p	–	p	+	p	p	+	+	+	–	+	–	+	+	+	+	–	+	#	+	+	+	#	+
	23	+	k	#	–	–	+	–	+	+	+	+	0	+	+	+	+	+	+	±	k	–	–	+	–	+	+	–	+	p	+	+	+	–	+	–	p
	24	0	k	p	–	+	+	+	+	+	+	+		±	+	+	±	0	+	+	p	p	–	p	+	k	?	+	+	+	+	+	+	p	+	+	±
	25	+	#	+	+	+	+	+	+	p	+	+	±	+	+	+	+	–	+	+	#	#	p	+	+	+	±	p	+	?	+	p	+	p	+	k	+
2. Versuchsreihe	1		k	+			+		+	k		p	±			–		±	k		#	0			0		+	+		±	+			+		+	+
	2		[#	+			0		+	–]		[+	+			p		+	+]		[±	+			+		+	–]		[0+	+			p		+	+]
	3		+	+			–		+	k		[+	+			0		+	+]		[#	0			–		+	0]		+	+			–		+	p
	4		[+	+			–		+	p]		+	+			+		+	k		+				+		+	#		[#	p			+		–	±]
	5		+	k			+		–	+		k	±			–		+	+		[+	0			–		0	±]		[#	#			+		+	+]
	6		[+	+			+		0	±]		[#	+			–		+	–]		k	+			+		+	+		–				+		±	+
	7											[+	+			–		+	0]		±	+			+		±	–		–	+			+		+	+
	8											+	+			+		+	+		[p	+			–		+	+]		[+	p			0		+	+]

(# sehr gefallen, + gefallen, ± mäßig gefallen, – mißfallen, p partielles Gefallen, k kein Urteil, [ ] wiederholt exponiert, 0 indifferent.)

Die meisten negativen Urteile (6) erhielt 2 Sek. 18, so daß ein einstimmig mißfälliges Bild nicht vorkam, bei allen von gewissen Vpn. für mißfällig gehaltenen Objekten kam positives, selbst sehr positives Werten anderer Vpn. vor.

Versuchen wir die Motive des Wertens zu bestimmen, so sehen wir, daß selten ein Motiv rein in Betracht kommt. Es kann nur eine allgemeine Übersicht geboten werden, welche auch zur Feststellung

der individuellen Schwankungen beiträgt. Es gibt keine reinen Fälle von einzelnen Motiven, denn kein Werten kommt ohne die Beihilfe anderer, im Erlebnis befindlicher Faktoren und deren Beziehungen zueinander zustande. Gerade diese Beziehungen, die quantitativen Abstufungen der Einflüsse und die dadurch begründeten qualitativen Änderungen ihres Zusammenwirkens sind unmöglich zu bestimmen. So kann hier mehr davon die Rede sein, welche Faktoren dem Genießenden selbst auffällig zum Bewußtsein kamen, als davon, welche Rolle unter mehreren Motiven den einzelnen zukam, zumal deren gegenseitige Beziehung und ihr Anteil an der Gesamtwirkung nicht bestimmt war. Die Ergebnisse lehren, daß der direkte Faktor überwiegend als Wertmotiv bewußt wurde, selbst wenn auch andere Gefühlsfaktoren zum Werten beitrugen. Tafel X zeigt die Ergebnisse der bestimmbaren Fälle.

Tafel X.

	Zahl der Fälle	Direkter Faktor, Komposition	Einfühlung	Inhalt	Assoziative Wertübertragung	Zuständliches Gefühl	Intell. Interesse, Wissen vom Wert
I	72	55,6	38,9	4,2	11,1	36,1	9,7
II	87	90,8	24,1	0	4,6	1,1	0
III	94	65,9	64,9	1,1	13,8	12,7	6,4
IV	91	47,3	39,6	6,6	47,3	12,2	10,9
V	90	81,1	25,6	0	32,2	14,4	5,6
VI	98	71,4	44,7	15,3	13,3	10,2	0
VII	87	74,8	44,9	1,1	21,8	8,0	10,3
VIII	101	67,3	38,6	1,9	14,9	13,9	1,9
IX	87	41,3	50,6	5,7	14,9	14,9	9,2
Mittelwert		65,7	41,3	4,1	18,2	13,7	6

Die Motivation ist viel bestimmter beim Gefallen als beim Mißfallen, obzwar es in beiden Fällen öfter geschieht, daß der Vp. die Motive ihres Wertens gar nicht bewußt werden. »Gefallen, ich kann kaum etwas anderes sagen« oder »gefallen, warum, ich weiß es selbst nicht« kommen vor. Die Motivation des Mißfallens besteht hauptsächlich in der Negation von Qualitäten, die zum Gefallen geführt hätten. »Unästhetisch« wird durchgängig gebraucht.

Vp. I, 10 Sek. 8: »... Es waren keine Farben und die Abwesenheit von Tiefe.« — Vp. V, 5 Sek. 4: »... Nicht primitiv genug, nicht einfach genug, nicht vollkommen genug, nicht gute Farben.« — Vp. II: »Die Fläche schien nicht recht gegliedert.«

Der Einfluß der Kunstart auf das Werten verteilt sich folgendermaßen:

Tafel XI.

	Skulptur	Gemälde	Architektur	Kleinkunst, Kunstgewerbe
+	68,5	66,6	70,5	46,3
—	13,2	10,7	6,8	7,4
0	8,7	7,8	6,8	24,1
p. k.	9,6	14,9	15,9	22,2

Die hohen Prozente des Gefallens bei der Architektur haben einen wichtigen Grund in der Perspektive, die immer positiv bewertet wurde; dagegen riefen kunstgewerbliche Gegenstände bei vielen Vpn. schon als Objekte eine totale Indifferenz hervor.

Vp. IX, 5 Sek. 4: »Ganz gleichgültig; betrachtete es etwas lächelnd: wie kann man an solchen Gegenständen Schönes finden? ob die Symmetrie oder besondere Zieraten?«

Die folgende Tafel XII zeigt, wie die Werturteile nach kunstgeschichtlichen Perioden sich verteilten. (Landschaftsphotographien und einige einzeln dastehende Stile wurden nicht eingerechnet.)

Tafel XII.

	Antike	Italienische Renaissance	Deutsche, Vlämische, Niederländische	Primitive Kunst	Neue Zeit
+	63,4	66,5	61,1	45,6	66,3
—	10,2	8,4	8,8	16,9	8,7
0	8,8	8,4	7,7	16,2	3,3
p. k.	17,6	16,7	22,4	21,3	21,7

Die auffallend ungünstige Beurteilung der primitiven Kunst hat in den schon erwähnten Momenten ihren Grund, daß zur Würdigung dieser Kunst assoziatives Wissen gehört. Eine Einfühlung in das Objekt setzt ein Mitfühlen mit der Zeit voraus. Die ganze Richtung unserer Kunsterziehung, welche die entwickelten Stadien einer Kultur uns vorbildlich als Normen vorhält, läßt im allgemeinen für den Reiz stumpf, welcher für den Kenner, außer formalen Qualitäten, eben in der Kulturstufe besteht. Er wird die ganze Entwicklung, welche für ihn Vergangenheit ist, als Zukunft einfühlen. Dadurch wirkt das Primitive als Träger unabsehbarer Möglichkeiten des Vollendeten, und die steife Befangenheit schließt die Möglichkeit aller Bewegungsrhythmen in sich ein.

Die Begriffe für ästhetische Modifikationen sind nicht eindeutig gebraucht worden. Nur wenn eine bestimmte Qualität als künstlerisch gewollt erschien und in der Darstellung zu entsprechendem Ausdruck kam, kann sie als eine ästhetische Modifikation gelten; sonst wird der Begriff durch eine assoziative Übertragung auf ein solches ästhetisches Objekt angewendet, welches dasselbe Wertgefühl hervorruft, wie jene Modifikationen im allgemeinen es tun, und vertritt die Stelle einer subjektiven Wertbestimmung. So hat »schön« meistens, häßlich und komisch oft wertende Bedeutung: schön im Sinne des Gefälligen; als Modifikationsbegriff war die Schönheit bei weiblichen Bildnissen vornehmlich in Gebrauch. (Das negative unschön war nicht gleichbedeutend mit häßlich, sondern wurde als Mangel gemeint.) Häßlich als positive Qualität wurde ästhetisch auch positiv bewertet.

Vp. IV, 5 Sek. 25: »... Der Ausdruck war teils teuflisch, teils humoristisch, nicht widerwärtig (als ob er selbst so häßlich wie möglich sein wollte und sich selbst darüber amüsierte). Als absichtlich häßlich betrachtet; ich glaube, die Gefälligkeit kam davon, daß das Ziel so gut erfüllt schien.«

Das Komische hat auch diese Zweideutigkeiten im Werten. Einmal als erlösendes Gefühl, es löste die starke Spannung, die durch die positive Einstellung und den stark negativen Effekt entstand, wenn das subjektive Interesse stark genug war und im Objekt ein Ernst oder eine Tragik nicht dagegen wirkte. So hat die Komik als Wertbestimmung hier auch ein Kontrastgefühl zum Grunde. Anderseits wurde die gegenständliche Komik positiv bewertet.

Vp. I hielt das Komische für keinen ästhetischen Eindruck (7 Sek. 24): »... Die Figuren kamen sehr bald als drollig, komisch vor ... wenig Freude an der Form, doch dieses Komische hat angenehm gewirkt. Viel mehr eine Freude daran, als ästhetisch gefallen; was ästhetisch war, hing von der Farbe ab.« 5 Sek. 25: »Gefällig, aber kein ästhetisches Gefallen. Das Gesicht ist mir komisch vorgekommen ... als ich die einzelnen Züge betrachtete, ist dieser Eindruck vom Komischen immer gewachsen ...« — Vp. VIII, 7 Sek. 16: »Stark mißfallen zuerst, fast Ekel, zurückstoßend, dann die Farben gesehen, gedacht, daß vielleicht die grellen Farben Mißfallen verursachten, etwas beruhigt. Doch bei näherer Betrachtung immer mehr mißfallen ... bis es am Ende, wo ich fast gelacht habe, komisch geworden ist, dann etwas mehr damit ausgesöhnt. Großes Unlustgefühl, gewisse Empfindung im Mund wie beim Ekel.« — Vp. III, 5 Sek. 5 (2. Versuchsreihe): »... Die schleierartigen Gewänder betrachtet, eine Art grotesken Widerspruchs zu den Gesichtern gefühlt, als wenn man nach dem Zarten, Leichten, Weichen unten etwas Dumpfes, Grobes oben findet, aber der lächelnde Ausdruck versöhnte, damit kam eine Komik. Der Spruch fiel mir ein: Wer sich nicht selbst zum Besten halten kann, der ist nicht einer von den Besten. (Als ob die Gestalten Bewußtsein davon hätten, wie sie wirkten, und sich damit in freundlicher Weise abgefunden hätten.)«

Nur das Tragische wurde immer positiv bewertet, sonst kamen selbst das Schöne und Anmutige mit partiellem Gefallen vor, wenn

die Bestimmung sich nur auf einen Teil des Objektes bezog. Als eine positiv bewertete Qualität erschien das Natürliche, worin Einfühlung mit gewissen normgemäßen Forderungen verschmolz. Auch die Beurteilung der männlichen und weiblichen Haltung auf Grund der ideellen Forderung von Stärke und Weichheit ist bestimmend gewesen, und eine Unstimmigkeit mit der Norm war immer mißfällig.

Vp. II, 7 Sek. 6 (2. Versuchsreihe): »Einfach kein Verhältnis dazu bekommen können, es waren da Unstimmigkeiten, etwa Frisur und Schultern, die herausfallen, das Hermaphroditische des Ganzen ... (wenn man von Menschen spricht, muß auch das Geschlecht ausgedrückt sein; dazu ist wieder die Darstellung nicht phantastisch genug, um etwas darzustellen, was nicht existiert).« — Vp. VII, 10 Sek. 18: »... Mißfallen ... Die Linienführung des Kopfes ist nach einer veralteten Idee der Weiblichkeit ...«

8. Zeitliche Entwicklung.

Vergleichen wir die einzelnen Elemente des ästhetischen Prozesses nach der zeitlichen Entwicklung, so ist es auffällig, daß die Bereicherung des Erlebnisses durch diese Elemente nicht in einer stetig aufsteigenden Linie geschieht.

Tafel XIII.

	Direkter Faktor, Komposition	Objektive Einfühlung	Subjektive Einfühlung	Inhalt	Assoziation	Zuständliche Gefühle	Gefühlsmäßiges Werten	Kritisches Werten	Nicht entwickeltes	Unbestimmtes Werten
2″	75,2	42,0	4,6	43,7	75,6	22,4	64,8	35,2	15,9	22,7
5″	82,9	47,9	9,6	45,8	87,5	21,3	52,4	47,6	6,3	17,5
7″	83,1	45,5	14,1	45,9	89,8	22,3	48,8	51,2	4,2	16,1
10″	82,8	51,9	16,7	43,5	83,7	32,6	48,4	51,6	5,0	17,2

Wie bei der Entschiedenheit des Wertens (S. 522), findet sich auch hier beim direkten Faktor, dem Inhalt und namentlich bei den Assoziationen, daß die Maxima bei 7 Sek. liegen und bei 10 Sek. ein Abfall eintritt. Vergleichen wir damit, daß das Minimum für die nicht entwickelten Fälle und das unbestimmte Werten ebenfalls bei 7 Sek. sich einstellt, so scheint ein Rhythmus oder eine Periodizität in der Entwicklung angenommen werden zu können, welche das erste Maximum (im Experiment) bei 7 Sek. erreicht, wenn wir nicht einen Antagonismus der Gefühlsfaktoren, die bei längerer Zeit stärker hervortreten, dafür verantwortlich machen wollen. Dieser verhältnismäßige Reichtum der Elemente bei 7 Sek. gegenüber 10 Sek. kann nicht darauf zurückgeführt werden, daß zufällig die Bilder bei 7 Sek.

Expositionszeit gefälliger waren, denn die negativ beurteilten Fälle haben ihre Maxima auch bei dieser Zeit. Ermüdung oder Abstumpfung oder Versagen der Erinnerung bei der größeren Expositionszeit sind auch nicht anzunehmen.

Eine Bestätigung für die Annahme der Rhythmen der Entwicklung liefern die Angaben über die Bekanntheit der Bilder. Es ist wahrscheinlich, daß die Bekanntheit eine Verkürzung der Entwicklung mit sich bringt, deshalb wurden die Bilder in der ersten Versuchsreihe, die als bekannt angegeben waren, auf diese Qualität hin analysiert. (Die wiederholt exponierten Bilder der zweiten Versuchsreihe waren für diese Untersuchung nicht anwendbar, da nicht dieselbe Zeitperiode bei beiden Expositionen beibehalten war und so eine Superposition der Bekanntheit und der Länge der Expositionszeit die Ergebnisse verwickelte.) Die Bekanntheit bedeutet nicht immer ein förmliches Wiedererkennen, es war oft nur eine Bekanntheitsqualität, ein unbestimmtes Erinnern da.

Tafel XIV.

	Direkter Faktor, Komposition	Objektive Einfühlung	Subjektive Einfühlung	Inhalt	Assoziation	Zuständliche Gefühle	Unbestimmtes Werten	Unentwickelt
	Unbekannte Bilder (777 Expositionen):							
2″	75,4	42,2	5,3	45,5	80,2	21,9	24,1	14,5
5″	82,8	45,3	9,9	48,4	88,0	19,3	18,2	5,2
7″	85,8	41,6	11,7	48,8	95,4	22,3	16,6	5,1
10″	83,6	49,8	15,4	44,8	86,6	30,3	18,4	4,9
Mittelwert	82,1	45	10,6	45,3	87,6	24,1	19,3	7,3
	Bekannte Bilder (109 Expositionen):							
2″	75	33,3	2,6	41,7	80,6	13,9	13,9	16,7
5″	85,7	50	10,7	39,3	92,1	10,7	10,7	10,7
7″	69,2	61,5	15,4	42,3	80,7	11,4	19,2	0
10″	73,7	47,4	10,5	42,1	78,9	21,1	15,8	10,5
Mittelwert	76,1	46,8	9,2	41,3	83,5	13,8	14,7	10,1

Die Prozente zeigen, daß die Elemente quantitativ bei der Bekanntheit eher abnehmen. Die außergewöhnliche Steigerung der zuständlichen Gefühle bei Unbekanntheit erklärt sich dadurch, daß darin die Überraschung, Verwunderung, das Staunen über unerwartete Qualitäten der Bilder die größte Rolle spielt; im Gegensatz dazu kann auch eine gewisse Abstumpfung gegenüber den bekannten Reizen zur Abnahme des Reichtums beitragen. Für die zeitliche Entwicklung ist wichtig, daß die Steigerung zwischen 2 und 5 Sek., bezw. 5 und

7 Sek. viel rascher bei Bekanntheit ist, und daß bei unbekannten Bildern der Maximalpunkt bei 7 Sek., für Gefühlsfaktoren bei 10 Sek. eintritt — wie es sich auch bei der allgemeinen Übersicht zeigte (Tafel XIII) —, während sich der Maximalpunkt bei der Bekanntheit für alle Faktoren auf eine kürzere Zeitperiode verschiebt. Somit scheint der volle Reichtum der ersten Periode hier in kürzerer Zeit erreichbar, die Kurve des Rhythmus steiler zu sein.

Die Analyse des Prozesses bei den wiederholt exponierten Bildern der zweiten Versuchsreihe im Vergleich mit den Ergebnissen der ersten zeigt, daß der Eindruck bei Bekanntheit selbst in kürzeren Expositionszeiten einen reicheren psychischen Inhalt anregt (im Gegensatz zu Tafel XIV). Tafel XV bringt die Ergebnisse der zweiten Exposition im Verhältnis zu denen der ersten in Bezug auf längere (+), gleiche (=) und kürzere (—) Expositionszeit. Es kam gegenüber der Bezeichnung (+) auch eine Verminderung (—) in der Quantität der angeregten Bestandteile vor.

Tafel XV.

Exp. Zahl	Exp. Zeit	Direkter Faktor, Komposition		Einf.		Assoziation		Zuständliche Gefühle		Auffassung		Bekannt	Werten			
		+	—	+	—	+	—	+	—	+	—		=	Konträr	Erhöht	Vermindert
40	+	30	2,5	35	2,5	42,5	2,5	12,5	5	7,5	0	37,5	47,5	7,5	30	15
14	=	28,6	0	35,7	14,3	14,3	7,1	7,1	0	0	0	64,3	57,1	0	21,4	21,4
20	—	40	5	20	15	5	10	5	0	10	0	45	35	0	40	25

Die Verminderung kann im Einzelfalle bei einer gleichen oder längeren Expositionszeit auf eine anders gerichtete Einstellung, auf momentane Disposition zurückgeführt werden.

Vp. II (1. Versuchsreihe), 2 Sek. 17: »Zuerst als eine Vielheit, sehr zusammengesetzte Erscheinung erkannt. Dann hauptsächlich wirksam der Bogen (der Tafel, aber dies war eine spätere Erkenntnis). Dieser Bogen mit der ganzen Umrahmung hat ein sehr befriedigendes, ausgeprägtes ästhetisches Gefühl erweckt. Erkannt, daß es eine Tafel, woran Leute sitzen, hieran schloß sich sogleich das Erkennen, daß es ein Abendmahl war... In der Mitte allein Jesus, glaube ich, dadurch ein Mittelpunkt gegeben, nicht ein inhaltlich, sondern ein ästhetisch wirksames Moment.« — Dasselbe Bild (2. Versuchsreihe), 7 Sek. 5: »Recht gefällig, es läuft ein wenig auseinander. Die Komposition ist nicht straff, der Künstler versuchte sie straffer zu machen dadurch, daß die eine Person vorne in die Mitte gesetzt wird, und hat dadurch diesen Punkt betont. Dann dadurch, daß unten die Leute dasselbe machen, etwas leer, er hat darum den Feldern oben eine Bewegung und Leben gegeben...« Hier hat die rein formale Betrachtung der Komposition, gegenüber dem ersten Eindruck, wo das Inhaltliche auch als Kompositionselement empfunden wurde, gewirkt.

Bei Gefühlsfaktoren kann die Variabilität der Wirkung durch die Mannigfaltigkeit der momentanen Stimmung und deren Einfluß noch größer sein.

Vp. IX (1. Versuchsreihe), 2 Sek. 5 (s. S. 403), (2. Versuchsreihe) 2 Sek. 6: »Nicht sehr gefallen. Die Gipfel deutlicher gesehen als zum erstenmal. Freude, daß ich in der Natur bin, aber jetzt verfiel ich nicht in die Stimmung des Bildes... Das dunkle Wasser hat bloß etwas Schweres gebracht, aber das ging schnell vorüber. Der Blick war sehr begrenzt. Etwas auf dem Wasser, Blumen oder Blätter, verstärkte den Gedanken an etwas Schweres, Unbewegliches, Nachdenkliches.«

Die Steigerung überwiegt aber im Durchschnitt der Fälle selbst bei kürzerer Expositionszeit. Es kam wohl auch vor, daß durch das Wiedererkennen das Interesse abgeschwächt und dadurch die Innigkeit des Erlebens beeinträchtigt wurde.

Vp. VIII, 2 Sek. 6: »Indifferent. Zuerst auch Bekanntheitsgefühl, ein Gefühl wie: das ist ja nichts Neues, schon dagewesen...«

Die Gefühlsbetonung des Wiedererkennens bleibt selbst bei derselben Vp. nicht dieselbe. Vp. VIII kannte die Parthenonfriese im Original. Ihr Protokoll zeigt in dieser Hinsicht bei der ersten Versuchsreihe ein etwas verändertes Verhalten.

1. Versuchsreihe, 5 Sek. 20: »Wohl sehr schnell wiedererkannt, das hat den Eindruck gestört, so oft in Original und Abbildung gesehen. Etwas Freude am Wiedererkennen, aber nicht sehr große. Dann die Haltung im ganzen so etwas Beruhigendes, Angenehmes.« — 2. Versuchsreihe, 2 Sek. 4: »Sehr gefallen. Ein allgemeines Gefühl im ganzen Körper, wie erhöhte Organempfindungen, ein Gefühl von Entzücken, vielleicht auch körperlich, aber so unbestimmt, daß ich es nicht sicher angeben kann. Dieser erste Eindruck war durch Linien bedingt, wie die eine Figur so leicht, natürlich saß, vielleicht auch dadurch, daß ich sie schon unbewußt erkannte; dieses Erkennen ist doch immer stark lustbetont; erinnerte mich an die Originale. Etwas auch davon gefühlt, daß die Gestalten von Marmor so natürlich herauskommen, wie bei griechischen Werken. Eindruck vom Stein, der mit dem Lebendigen eine Verschmelzung hat, es wirkt als Stein und doch lebendig.«

Beim Werten ist manchmal die Verminderung des Gefallens auf eine Entwicklung in der Beurteilung zurückzuführen; flüchtiges Gefallen wird kritisch in Ablehnung verwandelt.

Vp. VI (1. Versuchsreihe), 7 Sek. 1: »Gefallen, am meisten die geschmeidige Linienführung, die merkwürdige Haltung, dieses Übergebeugtsein... Letzter Eindruck: abgeklärte Ruhe, die über dem Ganzen liegt.« — (2. Versuchsreihe) 10 Sek. 8: »Indifferent. Die ganze Figur zuviel geschniegelt und gebügelt; wenn noch die Haltung etwas Interesse beanspruchen kann, die Ausführung der Details ist keinesfalls wohlgefällig. Es fehlte jeder Ausdruck... nicht ein Schatten von einer Muskelgebung ... die ganze Figur zu weich, zu mädchenhaft...« — Vp. IX (1. Versuchsreihe), 2 Sek. 6: »Gefallen... Es fiel mir auf der Schmerzausdruck Christi, und des von ihm rechts stehenden Schächers... Der deutliche Ausdruck des Gesichts hat gefallen.« (2. Versuchsreihe) 7 Sek. 2: »Nicht gefallen. Solange ich das Bild nicht deutlich sah und es nur schattenhaft war, war es schön. Aber als ich es ganz gut sehen konnte, die einzelnen Personen und ihre Stellung gegen einander, war es nicht mehr gefällig. Der Ausdruck der Gesichter schien nicht passend zu sein.«

Eine starke Zunahme der Gefühlsfaktoren und Assoziationen in der Wiederholung war schon bei gleicher Expositionszeit zu konstatieren, um so mehr bei längerer Zeit, wo außer dem früheren wenn auch unbewußten Einfluß die größere Dauer die Entwicklung solcher Faktoren begünstigte.

Vp. II sagt: »Bei den zweimal gesehenen Bildern ist die spontane Aktion sehr schwer, das zweite ist mehr ein Prüfen; ich erinnere mich nicht an das erste Urteil, aber ich bin überzeugt, daß man es mitbringen kann.«

Ohne Wiedererkennen, selbst ohne Bekanntheitsqualität kamen Fälle von auffallender Bereicherung und Entwicklung des Erlebnisses vor.

Vp. III (1. Versuchsreihe), 2 Sek. 7: »Gefallen. Erster Eindruck der einer gewissen knappen Haltung, die Linie nach oben links und rechts wurde verfolgt, dabei Vorstellungen unwillkürlich reproduziert und in die Figur projiziert, aber weniger lebhaft als vorher...« (2. Versuchsreihe) 10 Sek. 5: »Schön, die Gestalt wirkte auf dem dunklen Grunde geradezu symbolisch, als wenn etwas Überirdisches, Reines, Leuchtendes sich herabgesenkt hätte, um die dunkle Erde mit seinem Glanze zu erfüllen; es war etwas Visionäres darin. Auch die Art, wie die Gestalt schritt, paßte dazu: so als ob sie die ersten Schritte in ein Reich der Finsternis täte. Dann wirkte die Linie der Gestalt, die eigentümliche, praxitelische Biegung des Körpers, die Leichtigkeit und Anmut mit Festigkeit und Kraft verbunden. Eine Gemessenheit, die gar nicht in Widerspruch steht mit der jugendlichen Frische und Leistungsfähigkeit des Körpers. Etwas von kinästhetischen Vorstellungen, als wenn man eine ähnliche Biegung des Körpers machte; dann die Haltung des rechten Armes besonders wohltuend empfunden, es lag etwas wie leichte Verheißung oder gelinder Trost darin. (Fr.) Selbst eine Stimmung der Ruhe, gemischt mit der bewundernden Freude an dem Werk.« — Vp. VI (1. Versuchsreihe), 2 Sek. 6: »Etwas störend die Gruppierung. Das Hauptinteresse hat die Mittelgruppe: Christus und Hauptmann, an sich gezogen; etwas Mysteriöses, Tragisches im Bild mit gewisser Rührung betrachtet. Eine Vorstellung von einer Kreuzabnahme... Kein Totaleindruck...« (2. Versuchsreihe) 7 Sek. 2: »Totaleindruck trotz der Lebendigkeit in den Konturen günstig und trotz der ziemlich zahlreichen Figuren. Hauptinteresse sofort der Christusfigur zugewandt. Es kam erst zur Geltung der Kontrast zwischen dieser Figur und den beiden Schächern. Hier das Aufbäumen, die Widerspenstigkeit gegen das Gesetz, dort die stille Ergebenheit, die Duldung, der Opfersinn (erfüllte die große Aufgabe). Daran reihten sich die anderen Personen, die Teilnehmenden am Leiden, auf der anderen Seite die Widersacher. Ebenfalls ein Kontrast wie zwischen Heiland und Schächer. (Fr.) Kein Bekanntheitsgefühl. An andere Kreuzabnahmen gar nicht gedacht.«

Es fand sich Bekanntheit in 44,6% vor. Bei

Vp. II	III	VI	VIII	IX
33,3	42,9	13,3	60	73,3%

Sie war allgemein kein motiviertes Wiedererkennen, nur eine Bekanntheitsqualität, eine Bewußtheit des schon Gesehenen. Am häufigsten wurden 5 Sek. 2: Mumienbildnis (Expositionszeit +) und 7 Sek. 8: Perseus und Andromeda (Expositionszeit =) als bekannt angegeben. Bei Wiedererkennen kam selbst eine Erinnerung an das früher Erlebte, besonders an assoziative Momente vor.

Vp. II (2. Versuchsreihe), 5 Sek. 2: »... Die Augen sind nicht so wichtig, wie ich früher gesagt...« — Vp. III (2. Versuchsreihe), 5 Sek. 3: »Erinnerte mich, als hätte ich so etwas in dieser Serie gesehen, und den Eindruck damals gehabt, es könnte von Puvis de Chavannes sein...« 7 Sek. 8: »An die frühere Aussage nicht erinnert, nur als ob damals auch ein Gedanke an Hermann und Dorothea gekommen wäre.« (Es war eine Assoziation mit Paul und Virginie. Es liegt eher eine Verwandtschaft des Gefühlstons als des Inhalts vor.) — Vp. VIII (2. Versuchsreihe), 5 Sek. 6: »Der Rhythmus der Gestalten, die Geschlossenheit, das Schwebende, Melodische aufgefaßt, dadurch gleich an Botticelli gedacht, sogleich eingefallen, daß ich hier ein Bild schon für Botticelli gehalten, schnell angeschaut, ob die Engel da sind, dann identifiziert mit dem gesehenen Bilde.«

Im letzten Falle ist der Vorgang umgekehrt wie in den ersteren; nicht die Bekanntheit des Bildes rief die gleiche Assoziation hervor, sondern die gleiche Assoziation führte zum Wiedererkennen. Entgegengesetzte Fälle, wo selbst auf Frage das Bild für unbekannt gehalten oder wo Vp. von der Neuheit des zum zweitenmal exponierten Bildes überrascht worden ist, kamen auch vor.

Zur Bestimmung der zeitlichen Entwicklung trugen die unentwickelten Fälle (s. Tafel XIV) bei. Ein nicht entwickeltes ästhetisches Verhalten hatte als Resultat

1. daß die Wirkung noch nicht als ästhetisch gefühlt wurde und kein Werten gelang, obzwar die optische Auffassung des Bildes eventuell Interesse erweckte.

Vp. II, 2 Sek. 11: »Kein ästhetisches Gefühl ... es war wohl noch kein Erkennen davon, daß es ein Kunstwerk ist, obgleich eine Bewußtheit davon, daß ich hier nur Kunstwerke zu sehen bekomme. (Fr.) Keine Art von Beziehung, formale oder psychische, eingetreten. Bewußtsein davon, daß der Vorgang nicht zu Ende gekommen, aber kein besonderer Wunsch, weiter zu sehen.« — Vp. III, 2 Sek. 15: »Starke Kontemplation, lebhafte Aufmerksamkeit... Von Wirkung im Sinne von Mißfallen oder Gefallen kann ich nicht sprechen, bloß intellektuelles Interesse. Das einzige was Eindruck machte, war die weiße Fläche, aber ausgeprägt ästhetische Wirkung auch dabei nicht.« — Vp. VIII, 2 Sek. 5: »Indifferent, zuerst über die Farben etwas erstaunt, das Blaugrau am See; dann an den Norden gedacht, sonst wenig erlebt. (Fr.) Ästhetisch nicht erlebt.«

2. Eine weitere Stufe der Entwicklung stellen die Aussagen dar, wo das Werten als vorbewußt angegeben wurde, aber sich noch nicht positiv geltend machte. Es ist eine gefühlsmäßige Latenz des Wertens.

Vp. I, 2 Sek. 10: »Indifferent. Gleich als Männerkopf betrachtet, die Augen interessant. Ich meine, daß es zum Gefallen überhaupt nicht gekommen wäre.« — Vp. III, 5 Sek. 13: »Vor dem Verschwinden des Bildes ein Bewußtsein, daß es zu einem ästhetischen Verhalten jetzt erst kommen würde.« 7 Sek. 22: »Es war ein Gefallen da, aber ich glaube, es wäre noch intensiver geworden.« Im Gegenteil in 7 Sek. 11: »Spätere Kunst. Vielleicht bei längerer Betrachtung nicht so gefallen, es erschöpft sich leicht, es ist nicht genug darin.«

Hier wirken schon in der Voraussetzung des Wertens assoziative

Momente mit, eine Antizipation, aus früheren Urteilen herrührend, gegen oder für Kunstwerke von bestimmtem Inhalt, Stil, Technik etc.

Auch bei Vp. VI, 2 Sek. 2: »Der Charakter des Bildes hätte bei mir ein indifferentes Verhalten hervorgerufen, selbst wenn es länger exponiert worden wäre.«

3. Infolge des raschen Abschlusses des Prozesses kam es vor, daß ein Werten zwar entstand, doch das sich entwickelnde aktive oder reaktive Gefühl auf der Schwelle blieb, mit einem positiven Wissen von der Möglichkeit dieses Gefühls.

Vp. III, 5 Sek. 22: »Hatte einen sehr lebhaften Eindruck von der Szene im Mittelgrunde, er hätte mich bei längerer Zeit zu einer sehr starken Einfühlung veranlaßt. Anfänge von Einfühlung waren da, besonders der linken Frauengestalt gegenüber, ihr Mitleid wurde so rudimentär mitempfunden, fing gerade an.« — Vp. IV, 5 Sek. 15: »Eine eigentliche Landschaftsstimmung sehr undeutlich, etwas Stimmung von Erhabenem, aber nur der Anfang.« — Vp. VI, 2 Sek. 24: »Ich hätte die Expositionszeit länger gewünscht, die unglücklicherweise im Moment abgeschlossen war, als die Kontemplation einsetzte ... (Fr.) Es war schon ein Miterleben, die Kontemplation fing gerade an.« — Vp. IX, 5 Sek. 15: »Es war die Zeit nicht lang genug, um meine Stimmung auszuleben, die dieser Landschaft würdig ist, und ich hätte, weil ich jetzt noch eine starke Vorstellung vom Bilde habe, gewiß eine Stimmung vom Träumerischen, Schwärmerischen gehabt.«

Bei diesen Fällen ist es interessant, daß das sich entwickelnde, sozusagen auf die Schwelle des ästhetischen Daseins tretende Erleben ohne eine positive Betonung seiner Beschaffenheit sich kundgeben kann.

Vp. II, 5 Sek. 13: »Erster Eindruck ein sonderbares, lebhaftes Gefühl mit einem gewissen Mißtrauen gemischt, und ich bin eigentlich nicht weiter gekommen ... Wenn mehr Zeit gewesen wäre, wäre ich vielleicht zu dem einen oder anderen Urteil gelangt. Jetzt war auch eine Erregung da, aber ich weiß nicht ob ablehnend oder bejahend.« — Vp. III, 7 Sek. 16: »Stark seltsam berührt von dem Eindruck ... doch möchte ich sagen, daß ein ästhetisches Verhalten, eine Art Kontemplation da war, eine aufmerksame Beschäftigung mit dem Bilde unter dem Gesichtspunkte des ästhetischen Verhaltens, aber kein Gefallen, auch kein Mißfallen, nur eine Verwunderung über die Seltsamkeit des Bildes, ohne ein innerliches Verhältnis dazu gewonnen zu haben.« — Vp. IV, 2 Sek. 11: »Nur ein Gefühl von der Möglichkeit entweder eines Gefallens oder Mißfallens, aber kein ästhetisches Gefühl war da.« — Vp. V, 2 Sek. 10: »Der Mensch als Mensch fesselte einen Augenblick meine Aufmerksamkeit, kann nicht sagen, welchen besonderen Eindruck er machte ... Das Ganze aufgefaßt, Gesichtsausdruck auch, aber ich kann nicht den Eindruck präzisieren, den er auf mich machte, denn es war noch unsicher [1]).«

Zu den unentwickelten Fällen war auch der Zwiespalt im Urteil gerechnet worden, wo die positive und negative Wirkung noch nicht ausgeglichen war.

Die Ganzheit des ästhetischen Prozesses schließt mehr als die Zeit in sich ein, welche der Reiz in Anspruch nimmt. Die Einstellung des sich Konzentrierens auf einen erwarteten, begrenzten Eindruck, das »in Bereitschaft setzen der Apperzeptionsmassen« hat entscheiden-

[1]) Dazu Fechner, Vorschule der Ästhetik I, S. 50.

den Einfluß auf die ganze Entwicklung. Nach dem Verschwinden des Reizes ist eine Nachwirkung, ein langsames Abklingen bemerkbar, welches seinen Einfluß eventuell auf den neuen Reiz überträgt. Die nicht entwickelten Fälle zeigten den Prozeß von dem vorästhetischen Stadium bis zur vollen ästhetischen Wirkung in einer Folge, in der die Einstellung, der intentionale ästhetische Inhalt den Ausgangspunkt bildet, worauf das Interesse, die bejahte Einstellung folgt und über Gefühlsschwelle und Latenz des Wertens zum positiven ästhetischen Inhalt mit der aufsteigenden Reihe seiner Elemente sich entwickelt.

Von diesen Elementen, wie schon erwähnt, wirkten die direkten Faktoren im allgemeinen zuerst; doch ist eine gewisse Einfühlung, welche als mystische angegeben und ästhetisch bewertet wurde, ohne vollständige Wirkung des direkten Faktors vorgekommen und eben durch dessen Unbestimmtheit hervorgerufen worden. Neben den relativen Faktoren kann objektive Einfühlung zugleich mit dem Erkennen gegeben sein, weshalb ihr Zuwachs nicht so stark ist, wie bei der subjektiven Einfühlung und den zuständlichen Gefühlen. Assoziationen und inhaltliches Interesse treten schon bei 2 Sek. reich auf und die verhältnismäßige Steigerung ist kleiner als bei den Gefühlsfaktoren. Das Verhältnis zwischen Minimum und Maximum des Reichtums der Elemente zeigt bei diesen die entschiedenste Entwicklung.

Direkter Faktor, Komposition .	(2″—7″)	1 : 1,11
Objektive Einfühlung	(2″—10″)	1 : 1,24
Subjektive Einfühlung . . .	(2″—10″)	1 : 3,6
Inhalt.	(2″—7″)	1 : 1,05
Assoziationen	(2″—7″)	1 : 1,19
Zuständliche Gefühle	(2″—10″)	1 : 1,46

Die Nachahmung, soweit sie ästhetische Bedeutung hatte, trat mit der objektiven Einfühlung entschieden vor der subjektiven auf. Von den zuständlichen Gefühlen entstehen diejenigen, welche eine subjektive Reaktion auf das Eingefühlte sind, natürlich nur nach der Einfühlung: Mitleid, Bewunderung, Stimmung, Furcht, Abscheu, Sympathie, Antipathie; dagegen waren Spannung, Überraschung, Erregung, Unruhe, die mehr als Reaktion auf die intellektuelle oder ästhetische Auffassung hervorgerufen werden, nicht an einen bestimmten Zeitpunkt gebunden. So begleitet auch das Werten, ohne daß der Zeitpunkt seines Auftretens ausdrücklich zu bestimmen wäre, verbunden mit den Intensitäts- und Wertgefühlen, den ganzen Prozeß vom Auftreten des ersten gefühlsmäßigen Gefallens oder Mißfallens bis zum entscheidenden Urteil. Es kam schon bei unentwickelten Prozessen vor.

Unvollständigkeit des ästhetischen Erlebens rief auch den Wunsch nach dessen Vervollständigung hervor, und besonders bei 2 Sek. Expositionszeit ist die Unzufriedenheit mit der Kürze der Zeit all-

gemein. Ausdrücklicher Wunsch, das Bild weiter zu sehen, kam der Zeitperiode entsprechend immer weniger vor:

bei 2	5	7	10 Sek.
20	17	10	2mal.

Bei mißfälligen oder indifferenten Bildern wurde 6mal die Zeit zu lang gefunden. »Ich hätte lieber nicht hingeschaut«, sagt Vp. IX; »wünschte, daß das unverständliche Bild verschwinde«, Vp. VII.

Forderungen, den subjektiven ästhetischen Idealen entsprechend, oder normgemäße Forderungen traten auf, vorgestellte Ergänzungen von Kompositionsfehlern oder von einem Torso. Starke Vorstellung von Farben, besonders der künstlerischen Art des erkannten Meisters oder der Schule entsprechend, kam vor (Vp. IV, VIII), noch öfter der Wunsch, das Bild in Farben zu sehen (Vp. III, VII).

9. Individuelle Differenzen.

In den mitgeteilten Untersuchungen und Protokollen und in der Werttafel tritt die Verschiedenheit der ästhetischen Auffassung nach Individualitäten stark hervor. Doch selbst die Werttafel (Tab. IX) drückt den eigentlichen Tatbestand nicht aus. Die Motivation, die zu einer gleichen Schätzung desselben Bildes führte, ist nicht immer dieselbe. In Tafel XVI ist eine Übersicht versucht worden, die die Vpn. nach gewissen Typen zu ordnen erlaubt. Nehmen wir einen Mittelwert aus der Zahl der Faktoren, wie sie bei den einzelnen Vpn. wirksam waren, und benutzen ihn als Normalwert für diese Gruppe von Individuen, so zeigt Tafel XVI (durch + und —), wie die einzelnen unter oder über diesem Normaldurchschnitt bei den Versuchen blieben. Ein Vergleich mit Tafel X (Motive des Wertens) gibt eine nähere Begrenzung. Einige Faktoren würden dort mit entgegengesetzten Vorzeichen vorkommen [auf Tafel XVI in ( )], hauptsächlich Assoziationen und zuständliche Gefühle, weil Assoziationen nicht immer wertbestimmend sind, und weil Reaktionsgefühle der Intensität unter den zuständlichen Gefühlen schon das Resultat der Wirkung vertreten, nicht erst zum Werten beitragen. Aus dem Vergleich beider Tafeln bekommen wir eine allgemeine Übersicht, welche den aus den Protokollen bestimmbaren individuellen Abweichungen entspricht. Für die Wirkung der einzelnen Gruppen von direkten, Gefühls- und assoziativen Faktoren zeigen die sinnlichen, emotionalen und intellektuellen Typen entsprechende Dispositionen. Keiner ist ganz rein zu finden. Zum rein formalen Werten gehören schon wenigstens intellektuelle Faktoren, die zwei anderen sind ohne das anschaulich Gegebene als Grund-

Tafel XVI.

	Direkter Faktor Komposition	Objektive Einfühlung	Subjektive Einfühlung	Nachahmende Tendenz	Inhalt		Assoziation	Zuständliches Gefühl	Stimm. Wert Übertragung	Werten						Analytisch	Synthetisch
					Im allgemeinen	Als W. Motiv				gefühlsmäßig	kritisch	+	—	0	p. k.		
I	75	43	12	0	61	3	72	44	13	55	45	66	4	17	13	55,7	44,3
II	89,6	33,4	4,4	0	30,4	0	56,5	17,4	6,1	46,1	54,9	65,2	5,2	3,4	26,1	64,1	35,9
III	85,6	68,2	17,2	3,8	26,9	0,9	72,1	14,4	4,8	63,3	36,7	76,5	2,9	8,7	13,5	73,4	26,6
IV	77	40	13	14	68	6	71	19	17	40	60	51	13	3	33	67,1	32,9
V	82,8	31,3	7,0	4,0	12,1	0	81,8	24,2	13,1	41,4	58,6	56,6	25,2	1,1	17,2	72,6	27,4
VI	86,1	54,1	13,9	0,9	70,4	13	57,4	25,2	4,3	56,3	43,7	52,2	19,1	20	19,1	75,2	24,8
VII	84,7	51,1	12,3	4,1	37,8	1,0	76,5	26,5	13,3	56,1	43,9	72,5	12,2	6,1	9,2	89,1	10,9
VIII	82,6	51,5	7,9	1,8	40,9	1,8	67,8	28,7	12,2	63,2	36,8	68,7	6,9	20	13,1	70,9	29,1
IX	67,2	47,8	14,1	20,3	52,2	4,4	53,1	24,6	9,7	65,6	34,4	58,5	5,3	15,0	21,3	79,5	20,5
Mittelwert	81,2	46,7	11,3	5,4	44,4	3,3	67,7	24,9	10,3	54,1	45,9	63,0	10,1	10,5	15,1	71,7	28,3
I	—	--	+	—	+	(—)	(+)	+	+	+	—	+	—	+	—	—	+
II	+	—	—	—	—	—	—	—	—	—	+	+	—	—	+	—	+
III	+	+	+	—	—	—	(+)	—	—	+	—	+	—	—	—	+	—
IV	—	—	(+)	+	+	+	+	—	+	—	+	—	+	—	+	—	+
V	+	—	—	—	—	—	+	(—)	+	—	+	—	+	—	+	+	—
VI	+	+	+	—	+	+	—	(+)	—	+	—	—	+	+	+	+	—
VII	+	+	+	—	—	—	+	(+)	+	+	—	+	+	—	—	+	—
VIII	+	+	—	—	—	—	(+)	+	+	+	—	+	—	+	—	—	+
IX	—	+	+	+	+	+	—	(—)	—	+	—	—	—	+	+	+	—

bestandteil nicht möglich. Mit dieser Einschränkung finden wir in Vp. II und IX fast die Extreme der sinnlichen und emotionalen Typen, des formalen und gefühlsmäßigen Wertens, Vp. IV vertritt ungefähr einen intellektuellen Typus, mit Interesse für den Inhalt und wertbestimmenden Assoziationen der Stimmungs- und Wertübertragung. Vp. I ist intellektuell-emotional, Vp. III sinnlich-emotional, für die erstere sind Stimmungsfaktoren, für die zweite ist entschieden die mit der immanenten Wirkung verbundene Einfühluug charakteristisch. Vp. V ist sinnlich-intellektuell, die intellektuelle Veranlagung spricht sich in den stark kritischen Werturteilen aus. Bei den Vpn. VI, VII und VIII haben alle drei Faktoren Einfluß, doch in verschiedener Stärke und in verschiedener gegenseitiger Beziehung. Bei Vp. VI ist der Inhalt wichtig und sind ethische Momente bestimmend, bei Vp. VIII dominiert der Einfluß des direkten, weniger des Gefühlsfaktors. Vp. VII ist in bezug auf den Assoziationsreichtum zu den Intellektuellen zu rechnen, formale und emotionale Faktoren stehen ungefähr in gleichmäßiger Ausbildung daneben. Ein Maß, wenn auch nicht einfach für die

ästhetische Empfänglichkeit, so doch für eine gewisse Breite und Ausdehnung des ästhetischen Interesses, gibt das Reziprokum der Indifferenz (0, S. 536).

Von diesen Typen unabhängig besteht der Unterschied einer synthetischen und analytischen Auffassungsweise. Einige haben die Neigung, den Gegenstand in seinen einzelnen Bestandteilen zu werten. Die gewohnheitsmäßige Würdigung einzelner Faktoren, Ausdruck, Bedeutung usw., gibt der Einstellung schon diese spezielle Richtung, welche dann betont wird und deren Erfüllung oder Nichterfüllung das Urteil bestimmt. Die anderen dagegen nehmen die Wirkung als Ganzes auf; Harmonie und Einheitlichkeit sind ihre führenden Motive. Jene sind die synthetisch, diese die analytisch Wertenden [1]).

Bei allen Vpn. ist im allgemeinen die analytische Auffassung vorwiegend, den Durchschnittswert übersteigen Vp. III, V, VI, VII und IX. (Bei den Versuchen steigerte sich die synthetische Auffassung dadurch, daß bei sehr kurzen Expositionszeiten das Werten sich nur auf die perzipierten Teile bezog.)

Es scheint selbstverständlich zu sein, daß das formale Werten gleichförmigere Resultate bei verschiedenen Personen erzielt, als das intellektuelle oder emotionale, wo alle möglichen Gefühls- und Reproduktionstendenzen verschiedener Individualitäten als relative Faktoren ins Spiel kommen. Doch trifft das auch nicht immer zu: Tafel IX zeigt bei verwandten Anlagen Verschiedenheit in dem Resultat. Natürlich wird dabei die objektive Gültigkeit der Begriffe: schön, häßlich, ästhetisch in subjektivem Sinne verschoben.

Bei einigen Vpn. wird die individuelle Anlage zu einem bewußten ästhetischen Verhalten.

Vp. II, 7 Sek. 25: »Eine gewisse Einfühlung in die sonnige Landschaft lag nahe, eine heitere, etwas feierliche Landschaft; dann trat jenes Phänomen ein. Sobald ich merkte, daß Einfühlung sich einstellt, drängte ich sie zurück (gehört nicht hierher, fühlte das) und stellte mich wieder ein auf die Kontemplation.« Sie behauptet auch bei den selten vorkommenden Fällen der subjektiven Einfühlung, daß ihr Verhalten nicht ästhetisch war.

Dagegen sagt Vp. IX: »... Ich habe ganz gut bemerkt, daß ich von der Stellung des gewöhnlichen Lebens in diesen ästhetischen Zustand geriet; nicht so viel gesehen als gefühlt, ich ging in das Bild immer mehr hinein, je mehr das Gefühl sich positiv vergrößerte.« Sie hält formales Gefallen für kein entwickeltes ästhetisches Verhalten. Selbst Vp. VII hält rein formales Werten für untergeordnet. »Sehe nur formale Werte, aber das reiche Ergriffensein fehlt.« »Rein formales Werten, eine nüchterne Betrachtung.«

Eine Voreingenommenheit für oder gegen gewisse Stile führt auch

[1]) Vgl. Nanu, Zur Psychologie der Zahlauffassung. Würzburger Dissert. 1904, S. 30.



zur Verschiedenheit des Wertens: »Immer dasselbe,« sagt Vp. VII bei antiken Statuen, »eine große weiße Gestalt aus Marmor«; dagegen Vp. VIII: »Endlich wieder etwas Helles, Weißes, Lebendiges, das andere war alles tot.« Eine zufällige Verschiedenheit der Auffassung führte zu entgegengesetzter Form der Einfühlung bei Vp. II und III, bei 5 Sek. 7 (Protokolle S. 375 u. 391).

Neben diesen Verschiedenheiten kamen einige auffallende Übereinstimmungen vor (außer den typischen Assoziationen). So war in dem Landschaftsbild von Menzel: »Berlin-Potsdamer Bahn« die Bahn von vielen Vpn. als störendes, nicht in die Landschaft passendes Moment empfunden worden, und in Verrocchios Taufe Christi wurden die zwei Engel — von denen der eine für das Werk Lionardos gehalten wird — von 3 Vpn. als nicht hineinpassend gefühlt, ohne daß sie wußten, daß das Bild von zwei Meistern stammt. Bei 7 Sek. 11 (Perseus und Andromeda) war die Unzusammengehörigkeit des Steinmaterials mit der Bearbeitung oder Idee von einigen mißfällig empfunden worden. Doch sind die auffallend seltenen Fälle von einheitlicher Motivation — und diese auch nicht bei allen Vpn. — viel zu wenig überzeugend, um daraus auf objektive Gültigkeit von Normen oder Prinzipien schließen zu können.

Aus der ganzen Analyse des ästhetischen Erlebens geht hervor, daß es unmöglich ist, den Komplex aus einem einzigen Faktor erklären zu wollen. Doch jedes Individuum fühlt die Wirkung eines oder des anderen Faktors nach seiner Gesamtdisposition stärker, und unter unseren Vpn. wären auch gewiß einige gewesen, die jedes ästhetische Verhalten entweder rein aus der inneren Nachahmung oder der Einfühlung oder nur aus der Wirkung formaler Elemente zu bestimmen geneigt gewesen wären. Dieses außerordentlich reichhaltige Erleben, welches in einen Kreis eingeschlossen, durch einen einheitlichen Ton charakterisiert ist, kann selbst die Analyse in seiner Vollständigkeit nicht klarlegen. Wir müssen im psychologischen Gesetz der Resultantenbildung die Ergänzung suchen, welche die analysierten nüchternen Tatsachen zum reichen lebendigen Prozeß gestaltet.

Wollen wir bei solcher Verschiedenheit des ästhetischen Verhaltens Wertbeziehungen zwischen Objekt und subjektivem Erleben finden, so ist es berechtigt, alle Normen und Prinzipien der Ästhetik auf der subjektiven Seite und ihre Begründung einzig auf dem psychologischen Gebiet zu suchen. Es wäre sehr wichtig, das totale psychische Leben einer Individualität zu kennen, um das ästhetische Erleben auf dem Boden, der es begründet, und im Zusammenhang untersuchen zu können. Eine objektiv-wissenschaftlich durchgeführte Selbstbeobachtung käme hier dem Experiment zu Hilfe.

Psychologisch ist eine Tatsache jedenfalls bestimmbar: das Unerläßliche der Einheitlichkeit des psychischen Erlebens. In keinem anderen Gebiete der seelischen Betätigung wirkt Uneinheitlichkeit so zerstörend wie im ästhetischen. Sie wird nicht nur zur Hemmung, sondern zur Negation. Der Wert leidet durch sie nicht nur an Intensität, sondern wird zum Unwert. So scheint es, daß die ästhetischen Gesetze, hauptsächlich die, welche die Einheitlichkeit des Objektes in der einen oder anderen Weise aufstellen, auf die psychische Einheitlichkeit des Erlebens zurückzuführen sind. Sie waren eigentlich auch aus der psychischen Erfahrung gefolgert, aber da ihre Objekte zu begrenzten Stilen gehörten: Antike oder Renaissance, verloren sie im objektiven Sinne ihre Gültigkeit, sobald sie auf andere Kulturstufen bezogen wurden. Die Möglichkeit der psychischen Vereinheitlichung bei dem Kulturmenschen kann veränderlich sein oder wachsen, und dadurch kann die Grenze der objektiven Einheitlichkeit ganz verschoben werden.

Am Ausgangspunkt dieser Vereinheitlichung steht die Einstellung. Sie ist auf einen noch nicht gegebenen Inhalt, mit bestimmtem Zielbewußtsein auf einen vorausgesetzten Gegenstand gerichtet. Wird sie erwartungsgemäß ausgefüllt, so ist der Prozeß von einheitlichem Fluß, man gibt sich der Weiterführung hin. Diese Einstellung ist aber schon bestimmt in der ganzen individuellen Disposition, in der Qualität und Quantität der zur Verfügung stehenden intellektuellen und Gefühlsfaktoren; sie ist nach Richard Wagners Ausdruck das Wollen des Kunstwerkes. Dieses Wollen scheint nur der Kunst und nicht auch der Naturschönheit gegenüber bestehen zu können. Doch bei ästhetisch veranlagten Menschen können wir von einem beständigen latenten Wollen oder einer Einstellung sprechen, welche sogleich auftritt, sobald sich Gelegenheit bietet, sie inhaltlich zu erfüllen. Es ist oft bemerkt worden, daß Bauern, trotzdem sie immer in der Natur leben, keinen Sinn für ihre Schönheit haben, in Ermanglung jenes latenten Wollens.

Ist die Bereitschaft für inhaltliches, für formales oder für gefühlsmäßiges Erleben größer und dadurch eine spezielle Art der Erlebnismöglichkeit angelegt und wird diese nicht erfüllt, so ist Enttäuschung, Mißfallen das Ergebnis. So tritt das Mißfallen einfach als Negation auf, die in seinen Motivationen auch zum Ausdruck kommt. Immerhin bleibt es dabei im Rahmen eines ästhetischen Verhaltens. Dagegen wirkt Indifferenz als völlige Aufhebung der Einstellung. Anderseits ermöglicht die Einstellung auch die Erleichterung der ästhetischen Aufnahme, denn die Bewußtseinslage ist auf schon aus früheren Erlebnissen bekannterweise herfließende Prozesse abgestimmt. Tritt ein unerwarteter Reiz auf, so tendiert die Einstellung ihn möglichst in

die Einheitlichkeit, in die Grenzen der apperzeptiven Einschränkung einzuschmelzen. So werden freie Assoziationen, selbst äußerer Einfluß in die Vereinheitlichung hereingenommen. Vp. I fand z. B., daß Fiorenzo di Lorenzos Triptychon mit der zufällig hereintönenden Orgelmusik aus der nahen Universitätskirche sehr gut harmonierte.

Was für eine Beziehung zwischen den einzelnen Faktoren bestehen muß, um diese einheitliche Wirkung zu erreichen, ist nach dem vorher Gesagten objektiv nicht zu bestimmen. Es drückt die objektive Seite der Einheitlichkeit der große Wert aus, welcher auf die Forderung der Komposition gelegt wird. Doch wie verschieden die Auffassung dieser Forderung sein kann, zeigt, daß dieselbe Person zu verschiedener Zeit dasselbe Bild als einheitlich oder zerfallend beurteilt. (S. 529, Vp. II, 2 Sek. 17.) Eine passende Assoziation kann die Vereinheitlichung herstellen.

Vp. V, 10 Sek. 23: »... Als vlämisch erkannt, der Hintergrund, Stellung (der Menschen) und die Komposition angenehm. Wegen der Komposition eine Stimmung wie ein Vertiefen in ferne Zeiten erlebt. Die Madonna war etwas vulgär, doch das störte nicht, die Sache selbst künstlerisch und sehr interessant ...« Dagegen Vp. VIII: »... Madonna beinahe lächerlich häßlich, das Kind zur Parodie herausfordernd. Das Zimmer ganz unpassend gefunden, Renaissance-Säulen; als Architektur noch gefallen, aber die Zusammenstellung mit der Madonna unsinnig. Mißfallen überwiegt. (Fr.) Überlegt ob italienisch, aber gedacht, daß ein italienisches Werk nicht so geschmacklos wäre.«

In der Beziehung der anschaulichen Elemente kommt ein Kontrast vor, der als Grenzfall der Harmonie bezeichnet wird, ein Kontrast, der in die psychische Einheitlichkeit aufgenommen und dadurch positiv bewertet wird. Negativ bewerteter Kontrast ist Uneinheitlichkeit. In der Beziehung zwischen direkten und relativen Faktoren, bzw. zwischen Stimmung und Einfühlung und Assoziationen ist die Vereinheitlichung noch wichtiger für das Gefallen; Sympathie und Antipathie sind die äußersten Grenzen, wo individuelle Willkür die Vereinheitlichung zerstört. Daß das Nichtwissen des Inhalts viel störender ist, als dessen Bekanntheit fördernd, zeigt, daß das Einheitlichkeitsgefühl, welches durch letztere hergestellt ist, einfach als natürlich wirkt (S. 513, Tafel VI). Dadurch, daß die Einstimmigkeit der relativen Faktoren eine viel tiefergehende, innigere Form dieser Einheitlichkeit ausdrückt, wird ihre ästhetische Wichtigkeit auch von den meisten tiefer gefühlt.

Sehr charakteristisch war das Verhalten der Vpn. gegenüber einem Torso. Kein Torso ist objektiv eine Einheit, was von einigen so störend empfunden wurde, daß es zu einem negativen Urteil führte. Bei einigen gelang es, durch eine vorstellungsmäßige Ergänzung die Einheit herzustellen. Vpn., die Kunstübung hatten, gewöhnt, einen antiken Torso als Ganzes zu sehen, bedurften solcher Ergänzung gar nicht.

Vp. II fand die rekonstruierte Aphrodite uneinheitlich, was sie über keinen Torso geäußert hat; Vp. V fand selbst die Frage, ob sie der Torso nicht störte, unangenehm und unverständlich. So ist objektive Uneinheitlichkeit zur Einheit des subjektiven Prozesses geworden.

Die Uneinheitlichkeit führte bei entwickelten Prozessen zu negativem Urteil, bei unentwickelten zum Zwiespalt. Wird die subjektive Einheitlichkeit als selbständiger Wert gefühlt, so kommt sie als Einfühlung in das Objekt, als Harmonie zum Ausdruck. Harmonie ist die eingefühlte Einheitlichkeit des psychischen Erlebens.

10. Zusammenfassung.

Als Endergebnis dieser Experimente glaube ich einerseits für die methodischen Fragen, anderseits für einige psychologische Probleme klärende Resultate erreicht zu haben.

Die Methode der Zeitvariation erwies sich als anwendbar zur Analyse komplexer ästhetischer Wirkungen. Die Fälle, in denen eine Weiterentwicklung in der Vorstellung über die Expositionszeit hinaus vorkommt, sind verhältnismäßig so selten, daß sie bei ausreichender Zahl der Experimente unberücksichtigt bleiben können, und die nicht entwickelten Fälle selbst geben viele charakteristische Beiträge zur Aufklärung über die vollständige Entwicklung des ästhetischen Verhaltens.

Die Experimente bestätigen jene Auffassung, daß die Scheidung der wirksamen Faktoren in direkte und relative berechtigt ist. Sie haben eine ganze Reihe ästhetischer Ergebnisse geboten, wo durch den direkten Faktor das Werten allein bestimmt wurde. Solche Bewertungen können nicht als eine abstrakte Formgefälligkeit gelten. Freilich muß, besonders bei komplexen Eindrücken, die Abgrenzung beider Faktoren gegeneinander so vorgenommen werden, daß ein intellektuelles Verständnis der Formen als solcher noch nicht als assoziativer Faktor gilt, da ja auch bei Gefälligkeit einfacher räumlicher Formen ein analoger intellektueller Prozeß der Formauffassung, eines Dreiecks, Vierecks, Kreises, einer Geraden, in die Ganzheit des Erlebnisses eingeschlossen ist. Der intellektuelle Bestand des Individuums und das dadurch herbeigeführte Wissen und Verständnis muß für jede Form des Prozesses als Grundlage angesehen werden, da wir es nicht mit Maschinen oder unbeschriebenen Blättern, sondern mit psychisch reagierenden Individuen zu tun haben. Daß wir diese Vorbedingungen als auch zum direkten Faktor gehörig zu betrachten berechtigt sind, zeigt die klare Unterscheidbarkeit der Fälle, in denen die Assoziation als relativer Faktor in das Werten eintritt.

Im relativen Faktor sind Einfühlung, Gefühlsreaktion und Assoziationen verschmolzen, und die Scheidung dieser Momente in der Analyse ist schwerer, als zwischen direktem und relativem Faktor. Die objektive Einfühlung berührt sich einerseits mit der intellektuellen Auffassung der Bedeutung von Form, Haltung und Ausdrucksbewegung und scheint anderseits in kaum merklichen Übergängen in die subjektive Einfühlung überzugehen. Es zeigte sich, daß die motorische Reaktion nicht durchgehend in kausalem Zusammenhang mit der Einfühlung steht. Bei motorischen Vpn. diente sie bei ungenügender Deutung der Ausdrucksbewegung als Hilfe, bei geübtem Kunstverständnis hatte sie selbst diese Wichtigkeit nicht, da hier eine verkürzte Ansicht, eine komplizierte Stellung auch ohne Nachahmung als von selbst verständlich aufgefaßt wurde. Sie bleibt höchstens als Begleiterscheinung bestehen, ohne Wichtigkeit für die Einfühlung, oder geht in die Vorstellung von den entsprechenden Bewegungsempfindungen über. Das allgemeine psychologische Prinzip der Einübung und des Ausfalles der durch Gewöhnung überflüssig gewordenen vermittelnden Glieder scheint auch hier zu bestehen. Wenn wir berechtigt sind, hier eine psychische Ökonomie anzunehmen, wäre gemäß dem Prinzip, daß Ökonomie Lust erzeugt, das positive ästhetische Erlebnis ohne Nachahmung lustvoller als jenes, das die Nachahmung benützt.

Bei der subjektiven Einfühlung war eine mehr durch das Anschauliche und eine mehr durch Assoziationen bedingte Einfühlung zu konstatieren. Bei der ersten Art hatte das objektiv Eingefühlte — besonders bei Ausdrucksbewegungen — auch subjektive Resonanz gefunden, bei der zweiten waren es die erweckten Assoziationen, die ihre Gefühlsbetonung, wie bei Stimmungseinfühlung, auf das Anschauliche übertrugen. Aus beiden kann vereint eine größere Innigkeit des Gefühlserlebnisses resultieren, wo reaktive Gefühle die Einfühlung färben. Die subjektive Einfühlung bei Mißfallen kam seltener vor, die psychische Resonanz wird hier gehemmt; war sie vorhanden, so war sie nicht negativ im Sinne des Gefühls, nur im Sinne des Wertens.

Die reaktiven oder zuständlichen Gefühle boten großen Reichtum und große Mannigfaltigkeit dar, als Reaktionsgefühle auf die Einfühlung (Mitleid, Rührung, Furcht), als assoziative Gefühlsreaktion oder Gefühlsübertragung (Stimmungen), als Wertgefühlsreaktionen (Bewunderung, Staunen, Spott). Eigentliche Gefühle vom Wert, bei Gefallen Lust, bei Mißfallen Unlust, sind nicht so eindeutig vorgekommen, daß auf einen Parallelismus oder eine kausale Beziehung zwischen ihnen und den Urteilen geschlossen werden könnte; es scheint, daß diese Wertgefühle auch von den anderen Gefühlsfaktoren beeinflußt werden.

Der eigentliche assoziative Faktor war sehr reich vertreten, und eine Grenze seiner Wirksamkeit war nur dort erreicht, wo die Assoziationen die Einheitlichkeit störten und das ästhetische Erleben in intellektuelle Betrachtungen überging. Diese Grenze ist so weit gezogen, daß das Anschauliche ein bloßer Anlaß zu Assoziationen werden kann, die, durch die Einstellung ästhetisch wertbetont, erst in zweiter Reihe das Anschauliche in den Bereich des ästhetischen Erlebens hineinziehen; durch Übertragung aus den Assoziationen kann das Werten auf die positive oder negative Seite gelenkt werden. Am günstigsten ist es, wenn die Assoziationen in der Form von Bewußtheiten bleiben, sie schmelzen dann am leichtesten ein und nehmen die Gefühlsfärbung des ganzen Erlebnisses an.

Gefühlsmäßiges und urteilsmäßiges Werten wurde von den Vpn. oft selbst unterschieden. Die Entwicklung zeigt eine vorausgehende Latenz des Wertens, die bei unvollständigem Ablauf vorkam, eine Neigung nach der positiven oder negativen Seite, ohne eigentliche Bestimmtheit. In der Motivation spielte der direkte Faktor die größte Rolle, die kleinste das auf den Inhalt bezogene Gefallen oder Mißfallen. Die individuellen Verschiedenheiten des Wertens waren so groß, die Motive und das Erlebnis, selbst bei übereinstimmendem Werten, so veränderlich, daß die Subjektivität des ästhetischen Wertens nicht geleugnet werden kann. Daher kann den Prinzipien, die aus den Wertmotiven gewonnen werden, keine normative, sondern nur eine psychologische Bedeutung zukommen. Von entscheidender Wichtigkeit war das Prinzip der Zusammengehörigkeit und das der Einheit und Abstufung des Interesses [1]. Die quantitativen Prinzipien waren verhältnismäßig seltener vertreten; am meisten trug die Natürlichkeit zur Steigerung des Gefallens bei.

Die individuellen Verschiedenheiten waren einerseits durch die Eigenheiten der sinnlichen und intellektuellen Vorbedingungen bestimmt, anderseits aber auch durch die natürlichen Anlagen des Gemütslebens. Ein sinnlicher (formaler), intellektualer und emotionaler Typus war trotz der geringen Zahl der Vpn. festzustellen. Doch keiner von ihnen erscheint ganz rein, sie äußern sich nur in der etwa vorherrschenden Neigung, den ästhetischen Wert mehr im anschaulichen Eindruck zu suchen oder ihn nach assoziativen oder Gefühlsfaktoren vorzugsweise zu bestimmen.

Bei der zeitlichen Entwicklung tritt im allgemeinen zuerst die Wirkung der formalen Elemente, des direkten Faktors auf. Die quanti-

[1] Prinzipien, die Külpe in seinen Vorlesungen über Ästhetik an die Spitze stellt und von quantitativen, bloß den Grad des Wertens bestimmenden Prinzipien scheidet.

tative Bereicherung nahm nicht bei jedem Faktor regelmäßig mit der längeren Expositionszeit zu. Man kann daraus entweder eine rhythmische, nicht geradlinige Entwicklung folgern, oder aber annehmen, daß sich durch die Verschmelzung eine quantitativ direkt nicht mehr angebbare, aber qualitativ merkliche Steigerung einstellt. Jedenfalls war die Entwicklung der Gefühlselemente regelmäßiger, was sich auch darin ausspricht, daß die meisten Fälle inniger subjektiver Einfühlung, Gefühlsreaktion und Kontemplation bei der längsten Expositionszeit vorgekommen sind. Die Bekanntheit des Kunstwerkes zeigte einen Einfluß auf die Entwicklung insofern, als der Ablauf des ästhetischen Prozesses durch sie verkürzt wird. Natürlich sind die Bedingungen des Erfassens, Verstehens und Zusammenfassens zu einer Ganzheit in der Bekanntheit des Gegenstandes schon zur Erfüllung vorbereitet.

Es muß noch darauf hingewiesen werden, daß, insofern die Einheit des ästhetischen Erlebens eine psychische Resultantenbildung ist, in den Elementen einer Analyse nicht die Gesamtheit des ästhetischen Einzelerlebnisses dargestellt werden kann. Unaufgeklärt bleibt darin noch die resultierende Vereinheitlichung, die die eigentliche Qualität des ganzen ästhetischen Ablaufs vervollständigt.

Auch meine Versuche haben endlich bestätigt, was bereits Külpe bei seinen Versuchen nach der Methode der Zeitvariation gefunden hatte, daß nämlich die sympathische Einfühlung nicht als *conditio sine qua non* des ästhetischen Verhaltens angesehen werden dürfe. Wenn auch bei 2 Sek. Expositionszeit einige Fälle von subjektiver Einfühlung vorkamen, so ist doch deren Zahl so gering, daß sie nur als Ausnahmen betrachtet werden können. Vollends aber sind bei 5, 7 und 10 Sek. Exposition, bei ausgesprochen ästhetischem Verhalten so viele Fälle ohne sympathische Einfühlung vorgekommen, daß die Begründung allen ästhetischen Verhaltens auf sie in offenkundigen Widerspruch mit den Tatsachen gerät. Zugleich wird meine Arbeit hoffentlich dazu beigetragen haben, den Wert der Methode der Zeitvariation in ein helleres Licht zu rücken und die seltsamen Mißverständnisse, denen sie begegnet ist, zu beseitigen.

XII.

Die akustischen Phänomene in der Lyrik Schillers.

Von

Karl und Marie Groos.

Im vierten Bande dieser Zeitschrift (S. 559—571) haben wir die in Schillers Lyrik hervortretenden optischen Qualitäten besprochen. Wir lassen nun eine Erörterung der akustischen Erscheinungen folgen.

Über das Material wurde schon in der ersten Abhandlung Auskunft gegeben. Es handelt sich auch hier wieder um eine Verarbeitung der ersten und dritten Periode. Von der Lyrik der Jugendzeit wurden alle Gedichte aus dem I. Bande der Bellermannschen Schiller-Ausgabe (Bibliographisches Institut), ferner aus dem IX. Bande die Gedichte der Anthologie, soweit sie Schiller nach der Ansicht des Herausgebers sicher zugeschrieben werden können, und die der Anthologie vorausgehenden Nummern 3—11 mit Ausnahme der Virgilübersetzung verwertet. Von der dritten Periode wurde alles benützt, was im I. Bande steht; nur die gereimten Auflösungen der Rätsel blieben weg. Für die Jugendlyrik wurde die ursprünglichste, für die dritte Periode die endgültige Fassung der Gedichte gewählt.

Bei der psychologisch-statistischen Verarbeitung des Materials waren wir bemüht, unsere Methoden möglichst zu verbessern. Obwohl in diesem Gebiete die allereinfachsten Formen der Verrechnung vorläufig genügen werden, führt doch die ganze Arbeitsweise in viele schwierige Fragen hinein, in Fragen, die manchmal erst dann auftauchen, wenn die Untersuchung schon weit vorgeschritten ist. Daher wäre es kaum angemessen, schon jetzt völlig tadellose und erschöpfende Arbeiten verlangen zu wollen; genug, wenn jeder neue Versuch einen kleinen Schritt nach vorwärts bedeutet.

Indem wir festzustellen suchten, wie Schillers Kunst das akustische Gebiet verwertet, haben wir die einzelnen »Fälle« und die dabei verwendeten sprachlichen »Ausdrücke« unterschieden. Wenn es nun etwa heißt: »Dragoner rasseln in den Feind«, so kommt freilich beides auf dasselbe heraus; der akustische »Fall« ist das durch die Soldaten

hervorgerufene rasselnde Geräusch, und der dafür gewählte »Ausdruck« ist abermals das Rasseln. Dagegen weist die Stelle »mit melodisch gewirbeltem Lied« nicht weniger als drei dem akustischen Gebiete angehörende »Ausdrücke« auf, und doch liegt nur ein einziger »Fall« vor, nämlich ein Fall des Singens. Und umgekehrt enthält die Frage »hör' ich das Pförtchen nicht gehen?« im sprachlichen Ausdruck keine akustische Qualität, während sie sachlich unzweifelhaft einen »Fall« darstellt, der unter die Geräusche zu rechnen ist.

Was die »Fälle« anlangt, so konnte die Feststellung der Gesamtzahlen für sich allein natürlich nicht genügen. Wir standen daher vor der Aufgabe, eine geeignete Gruppierung unseres Materials zu finden. Zuerst versuchten wir es, die rein psychologische Unterscheidung von »Klängen« und »Geräuschen« zugrunde zu legen und bei den Geräuschen die »Dauergeräusche« von den »knallartigen« zu sondern. Es zeigte sich aber, daß eine andere Einteilung den Vorzug verdiente, bei der wir dann geblieben sind. Wir bildeten zwei Hauptgruppen. Der einen wurden die Hinweise auf »Stimmäußerungen« zugeordnet, die zweite umschloß die anderen akustischen Phänomene. Die erste zerfiel in die Abteilungen »Sprechen«, »Singen« und »Sonstige Stimmäußerungen«. In die Abteilung »Sprechen« haben wir nur solche Fälle (und Ausdrücke) eingereiht, die auf eine charakteristische Art des Sprechens hinwiesen, wie z. B. »flüstern«, »lispeln«, »furchtbare Stimme«, lautes Rufen, rauhes oder sanftes Reden (Bezeichnungen wie »er sprach«, »er antwortet« wurden also weggelassen; ebenso »er ruft« u. dgl., wenn damit nicht deutlich ein lautes oder auch leises Rufen gemeint war). Zum »Singen« wurde auch der Vogelgesang gerechnet. Die Rubrik »Sonstige Stimmäußerungen« nahm Wendungen wie »stöhnen«, »seufzen«, »lachen«, »brummen«, »bellen« auf. Die »anderen«, d. h. die nicht-stimmlichen akustischen Phänomene teilten wir in »andere Geräusche« und »andere Klänge«.

In unserer Sammlung verzeichneten wir die zweifelhaften und die unsinnlich gemeinten Fälle besonders, so daß wir nach deren Abzug die »Nettozahlen« der unzweifelhaften und dabei sinnlich gemeinten Fälle erhielten, die wir als die eigentlich maßgebenden betrachten möchten. Unter den zweifelhaften Daten spielt der Ausdruck »weinen« die bedeutendste Rolle, da er häufig so verwendet wird, daß damit auch das stille Fließen der Tränen gemeint sein kann. Als »unsinnlich« wurden solche Wendungen bezeichnet, bei denen die Vorstellung einer wirklichen Sinnesempfindung kaum mehr in Betracht kommen konnte, z. B. »meines Lebens Widerhall«, »meines Herzens Klang«, »der leise warnende Trieb«. War dagegen das Bild soweit

durchgeführt wie in den Worten »des Lebens Born rauscht«, so wurde der Fall zu den sinnlich gemeinten gezählt — ganz ähnlich, wie wir im visuellen Gebiet (a. a. O. S. 561) bei dem »glänzenden Ruhm« den Glanz als unsinnlich, bei der »Freiheit ewig grünem Garten« das Grün als sinnlich gemeint bezeichneten. Schließlich mußten wir auch eine größere Anzahl von Fällen teilen. Während nämlich die Wendung »tönt ... himmlischer Gesang« ohne weiteres in die eine Gruppe »Singen« gehört und daher im System der Fälle keine Schwierigkeit macht, gehört z. B. die Stelle »des Winds Gelispel« oder »der murmelnde Bach« zwei verschiedenen Gruppen an, indem ein bloßes Geräusch gemeint ist, das aber durch metaphorische Verschiebung zugleich als Stimmäußerung aufgefaßt wird. Solche Stellen bezeichneten wir als »geteilte Fälle« und rechneten sie mit je $^1/_2$ zu den betreffenden Gruppen.

Es sei gleich hier bemerkt, daß wir unser Material noch von anderen Gesichtspunkten aus untersucht haben, die bei der eben geschilderten Gruppierung nicht in Betracht kamen. So suchten wir festzustellen, wie Schiller in Hinsicht auf die Tonhöhe verfährt, indem wir die Wendungen, die deutlich auf »hoch« und »hell« oder auf »tief« und »dumpf« hinzielen, aufzeichneten. Die Berücksichtigung der Intensität ergab den Unterschied lauter und leiser Geräusche oder Klänge; hierbei sammelten wir auch die bei Schiller recht zahlreichen Erwähnungen der Stille (und des Verstummens oder Verhallens), obwohl solche Fälle nicht im positiven Sinne als akustische Phänomene gelten können. Endlich schien es uns geboten, die Frage nach der Natur des Lauterregers, nach dem seelischen Ausdruckscharakter und nach der seelischen Wirkung (Eindruckscharakter) der gesammelten Fälle nicht außer acht zu lassen. Auf eine ausführliche Erörterung dieser Punkte wollen wir jedoch, solange kein Vergleichsmaterial aus anderen Dichtungen vorliegt, verzichten.

Die statistische Verrechnung der Fälle erfolgte nach denselben einfachen Grundsätzen wie bei der früheren Arbeit: nachdem erstens die absoluten Zahlen gewonnen waren, die bei jeder derartigen Untersuchung erwähnt werden müssen, wurde zweitens festgestellt, wie oft die in Frage stehenden Erscheinungen in 10000 Worten des Textes vorkommen, und drittens, wie sich das Verhältnis der einzelnen Gruppen untereinander in Prozenten ausdrückt. So kommt, um das Gesagte an einem Beispiel zu erläutern, das Singen in Schillers 1. Periode »netto« (sinnlich und unzweifelhaft) 27$^1/_2$mal vor; das ist die absolute Zahl. Bei der Verrechnung auf 10000 Textworte ergibt das, da die untersuchten Gedichte rund 18400 Worte enthalten, die Zahl 14,9. Endlich ist der prozentuale Anteil des Singens an den (im

ganzen 309 Fälle umfassenden) akustischen Gruppen der 1. Periode 8,9 %. Auf diese Weise wurde die Möglichkeit gegeben, die akustische Produktion Schillers mit seiner visuellen, seine erste Periode mit der dritten und Schillers Schaffen überhaupt mit der Eigenart anderer Dichter zu vergleichen, soweit solche bereits nach denselben Methoden bearbeitet worden sind. Das ist freilich erst in geringem Maße geschehen; aber jede weitere Untersuchung wird den zuerst nur unbedeutend erscheinenden Wert solcher exakten Feststellungen erhöhen und zu neuen Problemen hinüberführen.

Die abstrakte Betrachtung der »Fälle« gewinnt endlich einen lebendigeren Inhalt durch die schon erwähnte Berücksichtigung der gewählten »Ausdrücke«. In unserer ersten Arbeit haben wir uns in dieser Hinsicht auf einzelne Bemerkungen beschränkt, indem wir z. B. auf Schillers Vorliebe für den Ausdruck »purpurn« oder auf die häufige Ersetzung von »gelb« durch »golden« hinwiesen. Die Besprechung des akustischen Gebietes soll der Mannigfaltigkeit der Ausdrücke in höherem Maße Beachtung schenken; doch möchten wir auch hier nicht über die Behandlung einiger Hauptfragen hinausgehen. Wie wir dabei im einzelnen verfahren sind, wird später gezeigt werden.

A. Die Gesamtzahl der Fälle.

Wir sehen vorläufig noch von der Gruppierung der Fälle ab und fassen nur die Hauptsummen ins Auge. Wie schon angedeutet wurde, sind dabei die Hinweise auf »Stille« nicht mitgezählt; denn Stille ist keine akustische Qualität in dem Sinne, wie »schwarz« oder »finster« eine visuelle ist.

1. Der ganzen Anlage unserer Materialsammlung entsprechend vergleichen wir zuerst die Gesamtzahlen der ersten und dritten Periode. Die von uns untersuchten Gedichte der 1. Periode enthalten brutto, d. h. mit Einschluß des Zweifelhaften und unsinnlich Gemeinten 336 akustische Fälle, netto **309**. Auf 10000 Worte Text verrechnet ergibt das 182,6 beziehungsweise **167,9** Fälle. Die ungefähr doppelt so viele Worte umfassenden Gedichte der 3. Periode enthalten in absoluten Zahlen nur 328 oder **301** Fälle, d. h. in der Verrechnung auf 10000 Textworte brutto 88,2, netto **80,9**[1]. Wir können also

[1] In der früheren Arbeit hatten wir für die erste Periode die Wortzahl 18250 eingestellt. Nach einer von Herrn Lehrer Kilian unternommenen genauen Zählung, die wir hier zugrunde legen, ist dafür rund 18400 zu setzen. An den Ergebnissen der ersten Arbeit wird dadurch nichts Wesentliches geändert, da bei solchen Untersuchungen kleine Differenzen (z. B. für »golden«, 1. Periode, 14,7 statt 14,8 Fälle



gerade wie bei den optischen Qualitäten (a. a. O. S. 566) ein sehr beträchtliches Abnehmen der Gesamtzahl konstatieren; ja diese Abnahme ist hier noch stärker als dort, wo die entsprechenden Verhältniszahlen 195,1 oder 151,2 für die 1. und 121,2 oder 95,9 für die 3. Periode waren. Wir wiesen damals darauf hin, daß der Unterschied zu einem wesentlichen Teil auf die kurzen Epigramme zurückzuführen sei, die besonders zwischen Nr. 88 und Nr. 154 unserer Ausgabe stehen, fanden aber, daß auch bei der Einschränkung auf die Mehrzahl der bekanntesten erzählenden Gedichte der 3. Periode eine wenn auch weniger bedeutende Verringerung der visuellen Bestimmungen bestehen blieb. Dieselbe Einschränkung auf die damals (S. 566 Anm.) angeführten Gedichte ergab auf 10000 Worte verrechnet für das akustische Gebiet die Zahlen 118,2 und 113,5 — also gegen 182,6 beziehungsweise 167,9 Fälle immer noch ein bemerkenswerter Unterschied. Wir stellen demnach als erstes Ergebnis fest, daß Schillers Lyrik in der 3. Periode von akustischen wie von visuellen Daten einen sparsameren Gebrauch macht als in der 1. und daß dieses Nachlassen für die akustischen Phänomene in noch höherem Maße gilt als für die optischen.

2. Wir haben damit schon einen weiteren Punkt, nämlich die Frage nach dem Verhältnis des Akustischen und Visuellen berührt. Sehen wir uns nun die Beteiligung beider Sinnesgebiete etwas näher an, so erkennen wir, daß Schiller in den von uns analysierten Gedichten die beiden höchsten Sinne annähernd gleich stark verwertet. Hier können wir auf die absoluten Zahlen zurückgreifen. Diese betragen den sicheren, sinnlich gemeinten Fällen nach in der 1. Periode für Visuelles 276, für Akustisches 309, in der 3. Periode 353 (Visuelles) und 301 (Akustisches). Nimmt man beide Perioden zusammen, so stehen also 629 visuellen Daten 610 akustische gegenüber. Dabei sind, wie schon betont wurde, im akustischen Gebiet die Fälle von Stille und Verstummen nicht mitgerechnet, was wir vom psychologischen Standpunkt aus für richtig halten. Vom ästhetischen Gesichtspunkt könnte man aber doch einwenden, daß die Hinweise auf die Stille und das Verstummen in ihrer Wirkung der Betonung des Dunklen und der Verfinsterung durchaus analog sind. Räumen wir das ein, so tritt überall ein Überwiegen des Akustischen hervor. Denn auf Stille und Verstummen kommen in der

auf 10000 Worte) nicht in Betracht kommen. Die absoluten und die prozentualen Zahlen werden davon überhaupt nicht berührt. — Auch für die 3. Periode lieferte uns Herr Kilian eine etwas höhere Zahl. Wir hatten über die Hälfte des Stoffes durchgezählt und daraus das Ganze geschätzt. Die vollständige Durchzählung ergab statt 36800 Worten rund 37200 (ohne die Auflösungen der Rätsel).



1. Periode netto 37, in der 3. netto 64 Fälle. Wir gelangen dann zu dem Ergebnis:

1. Periode:	Visuelles	276,	Akustisches	346
3. „	„	353,	„	365
zusammen:	Visuelles	629,	Akustisches	711.

Ist nun hierin eine ungewöhnlich starke Verwertung von akustischen Erscheinungen im Kunstwerk zu erblicken? Wir möchten es annehmen, obwohl ein endgültiger Beweis erst möglich sein wird, wenn man über ein umfassenderes Vergleichsmaterial gebietet. Aber der Psychologe fühlt sich von dieser ersten, nur dem ästhetischen »Gegenstand« geltenden Frage mit unwiderstehlicher Gewalt zu einer zweiten hinübergedrängt, deren Beantwortung auf größere Schwierigkeiten stößt: war Schiller Akustiker? (Wir gebrauchen den Ausdruck hier nicht im Sinne eines »einseitigen Typus«, sondern denken dabei bloß an eine ungewöhnlich starke akustische Veranlagung.)

Die Schwierigkeiten, die sich an die zweite Frage knüpfen, sind bedeutend. Man nehme als konkretes Beispiel die Stelle »bricht endlich Hansens Grimm laut scheltend aus«. Hier kann ja erstens der Fall vorliegen, daß dem Dichter die Worte ohne alle anschaulichen Bilder (»Sachvorstellungen«) in die Feder flossen. Setzen wir aber einmal voraus, daß solche Phantasmen vorhanden waren, so braucht es sich doch nicht um eine akustische Vorstellung der scheltenden Stimme gehandelt zu haben, denn es wäre zweitens möglich, daß der Poet durch ein visuelles Bild des erzürnten Bauern angeregt wurde, und es wäre drittens denkbar, daß sich seiner Einbildungskraft die motorische Seite des Scheltens (Bewegungsempfindungen) aufgedrängt hätte. Wenn wir es daher unternehmen, von unserem sprachlichen Material aus auf die Phantasie Schillers zu schließen, so müssen wir uns der Unsicherheit unseres Versuchs wohl bewußt bleiben; wir werden nur auf große Unterschiede und auffallende Eigentümlichkeiten Gewicht legen und auch dann nichts weiter als eine mehr oder weniger wahrscheinliche Vermutung wagen dürfen.

Was uns bei diesem Wagnis einigermaßen ermutigt, ist folgende Tatsache. Unsere Untersuchung hat eine gewisse Ähnlichkeit mit einer von Kraepelin erfundenen Methode, die dazu dient, in bequemer, wenn auch nicht ganz sicherer Weise den Vorstellungstypus von lebenden Personen experimentell festzustellen: man läßt die Versuchsperson einfach eine Zeitlang optische und akustische Ausdrücke aufschreiben; fallen ihr sehr viele akustische Bezeichnungen ein, so gehört sie mit einiger Wahrscheinlichkeit dem akustischen Typus an. Trotz der zugestandenen Unvollkommenheit dieser Methode ist sie doch wiederholt mit gutem Erfolg angewendet worden. Einem nicht unähnlichen

»Experiment« unterwirft unsere Untersuchung den verstorbenen Dichter. Auch hier kommt es darauf an, wie viele akustische Erscheinungen ihm »eingefallen« sind. Freilich, vorläufig zählen wir nur die Anzahl der Fälle, ohne auf die Verschiedenartigkeit der »Ausdrücke« Rücksicht zu nehmen. Aber in einem Punkte sind wir, wie uns scheinen will, von Anfang an im Vorteil: der Dichter hat seine Worte nicht auf Befehl gesucht, sondern er hat sich dabei von seiner Natur bestimmen lassen.

Infolgedessen wollen wir, wo sich uns im Verlauf unserer Arbeit Gelegenheit bietet, immer auch jene zweite Frage im Auge behalten, die von dem exakt erforschbaren ästhetischen »Gegenstand« (dem Kunstwerk selbst) in das Wesen des schaffenden Künstlers eindringen möchte. Der Leser wird vielleicht finden, daß unser Verfahren, obwohl es keinen sicheren Beweis bieten kann, doch jenem einfachen Experiment in manchen Punkten überlegen ist.

3. Wie verhält sich Schillers Produktionsweise in Hinsicht auf die Gesamtzahl akustischer Fälle zu dem Schaffen anderer Dichter? Wir können sie bis jetzt leider nur mit dem Schaffen Goethes und Shakespeares vergleichen. Und zwar beschränkt sich dieser Vergleich auf die Lyrik der noch jungen Dichter. Was Goethe betrifft, so haben wir zu diesem Zweck einen beträchtlichen (rund 14450 Worte umfassenden) Teil seiner Lyrik bis 1779 analysiert, indem wir die ersten drei Bände der Propyläen-Ausgabe zugrunde legten [1]. Für Shakespeare steht uns die Materialsammlung zu einer demnächst erscheinenden Arbeit von Karl Groos und Ilse Netto zu Gebote. Die Sonette des Dichters, die er im dritten Jahrzehnt seines Lebens verfaßt hat, enthalten ungefähr 17450 Worte. Verrechnet man nun die absoluten Zahlen der akustischen Fälle, die bei allen drei Dichtern nach denselben Grundsätzen festgestellt worden sind [2], auf 10000 Textworte, so gewinnt man bei Abrundung auf ganze Zahlen folgendes Ergebnis:

Schiller, 1. Periode . . .	183	bzw.	168	Fälle in 10000 Textworten
Goethe, Lyrik bis 1779 . .	88	„	82	„ „ „ „
Shakespeare, Sonette . . .	33	„	23	„ „ „ „

Danach übertrifft — und das wäre das erste Resultat dieser Vergleichung — die Jugendlyrik Schillers in der Verwertung sinnlich gemeinter akustischer Fälle die Jugendlyrik Goethes um mehr als das Doppelte, die Sonette Shakespeares um mehr als das Siebenfache.

[1] Unsere Sammlung umfaßt wohl alle bekannteren Gedichte Goethes aus dieser Zeit.

[2] Bei Goethe 127 resp. 118; bei Shakespeare 57 resp. 41.

Dieser größere Reichtum findet sich aber auch im visuellen Gebiete. Wollen wir das Verhältnis der beiden höchsten Sinne bestimmen, so müssen wir daher auch die Sammlung der optischen Qualitäten verwerten. Wir geben hierbei die absoluten Zahlen. In den von uns analysierten Gedichten Goethes fanden wir bei netto 118 akustischen 139 visuelle Fälle, ein Verhältnis, das sich gerade wie bei Schiller der Gleichheit einigermaßen annähert (denn nur beträchtliche Unterschiede werden bei solchen Untersuchungen Beachtung verdienen). Immerhin bleibt prozentual verrechnet doch folgende Differenz:

Schiller, Lyrik, 1. Periode, Visuelles 47 %, Akustisches 53 %
Goethe, Lyrik bis 1779 „ 54 %, „ 46 %[1]).

Ein ganz anderes Bild gewährt die Produktion Shakespeares. In seinen Sonetten finden sich bei netto 100 visuellen Fällen nur 41 akustische. Ähnlich liegen die Verhältnisse in seinen beiden epischen Gedichten (Venus und Adonis, Lucrezia), die für das visuelle Gebiet 284, für das akustische 147 Fälle liefern. Rechnet man Lyrik und Epik zusammen, so gewinnt man die Zahlen 384 und 188; d. h. bei Shakespeare ist das visuelle Gebiet dem akustischen um mehr als das Doppelte überlegen. Das bedeutet Schiller und Goethe gegenüber einen sehr beträchtlichen Unterschied.

B. Der akustische Wortschatz.

Will man den akustischen Wortschatz Schillers kennen lernen, so muß man von der Betrachtung der »Fälle« zu der Prüfung der »Ausdrücke« übergehen (vgl. oben S. 545). Wir sind bei der Bearbeitung unseres Materials so verfahren, daß wir uns zwei Listen bildeten. Die erste Liste gibt einen alphabetisch geordneten Überblick über sämtliche akustischen Ausdrücke und über die Häufigkeit ihres Gebrauches. Hierbei haben wir unter die verbalen Ausdrücke »klingen«, »schallen«, »tönen«, »bellen« usw. auch die substantivischen »Klang«, »Schall«, »Töne«, »Gebell« gerechnet. In ähnlicher Weise wurden zusammengesetzte Ausdrücke wie »Lustgesang«, »Posaunenton«, »Totenklage« auf dieser ersten Liste bei »singen«, »tönen«, »klagen« untergebracht; eine Zusammensetzung wie »dumpfbrausend« mußte dann sowohl bei »dumpf« wie bei »brausen« berücksichtigt werden. Nur Bezeichnungen wie »Pulverwecke«, »Harfengezitter« erhielten, da sie

[1]) Rechnet man auch die Fälle von Stille (und Verstummen) mit ein, so wird der Unterschied, der zwischen den beiden Dichtern besteht, nur wenig verändert, da diese Fälle bei Schiller netto 37, bei Goethe netto 17 betragen.



bloß als Ganzes eine akustische Bedeutung haben, ihren selbständigen Platz in der alphabetischen Reihenfolge. — Die zweite Liste greift dagegen gerade solche zusammengesetzten Ausdrücke für sich allein heraus und bringt sie gleichfalls in alphabetischer Anordnung; in ihr tritt auch die sprachschöpferische Kraft des Dichters deutlich hervor.

1. Das so gesammelte Material soll uns nun zwei verschiedene Vergleichungen ermöglichen. Wir suchen erstens die Frage zu beantworten, wie der akustische Sprachschatz Schillers in der 1. und 3. Periode seiner Lyrik beschaffen ist, und wir möchten zweitens den akustischen Wortvorrat der 1. Periode mit dem der Goetheschen Jugendlyrik zusammenstellen. Fassen wir zunächst die erste Frage ins Auge. Unter welchen Voraussetzungen ist hier eine gerechte Vergleichung möglich? Man könnte daran denken, einen gleich großen Text zugrunde zu legen; dann dürften wir aus der bedeutend umfangreicheren 3. Periode nur ungefähr die Hälfte der untersuchten Gedichte heranziehen. Aber es wurde ja schon festgestellt, daß Schiller in der 3. Periode viel seltener akustische Erscheinungen anführt als in der 1. Bei gleichem Textumfang würde daher, sobald man den Wortschatz vergleichend feststellen wollte, die Reifezeit im Nachteil sein; denn in einer kleineren Zahl von »Fällen« wird sich die Mannigfaltigkeit der Ausdrücke weniger entwickeln können (obwohl natürlich diese Mannigfaltigkeit bei der Vermehrung der analysierten Fälle immer langsamer anwächst). Viel eher ist eine gerechte Vergleichung möglich, wenn für beide Perioden dieselbe Anzahl von »Fällen« zugrunde gelegt wird; denn dann bieten wir dem jungen und dem gereiften Dichter gleich oft Gelegenheit, den Reichtum seiner Sprache zu entfalten. Diesen Weg wollen wir einschlagen. Er ist für uns zugleich der bequemste. Denn die absoluten Zahlen sind zufällig annähernd gleich: brutto 336 in der 1., 328 in der 3. Periode. Wir können also einfach unser gesamtes Material benützen, da der Unterschied von so wenigen Fällen nicht in Betracht gezogen zu werden braucht.

Zur Veranschaulichung der Ergebnisse haben wir die Methode verwertet, deren sich Otto Behaghel in seinem Aufsatz »Zum Gebrauch des Beiworts bei Schiller« (Zeitschr. d. allg. deutsch. Sprachvereins, Beihefte, vierte Reihe, Heft 26, 1905, S. 193 f.) mit schönem Erfolg bedient hat. Auf der linken Seite unserer Tabellen stehen die Ausdrücke, die nur in der 1. Periode vorkommen, auf der rechten die ausschließlich der 3. Periode eigenen. In der Mitte befinden sich die beiden Epochen gemeinsamen Ausdrücke. Die beigefügten Zahlen geben an, wie häufig die Wörter vorkommen. — Wir bringen zunächst die

Tabelle für sämtliche in unserem Material aus der 1. und 3. Periode vorkommenden Ausdrücke.

Vergleichung der akustischen Ausdrücke in der 1. und 3. Periode von Schillers Lyrik.

Nur in der 1. Periode		Gemeinsame Ausdrücke			Nur in der 3. Periode	
			1.	3.		
Ächzen, das Ach	8				Anschlagen (= Bellen)	1
Arie	1				Ausbrechen	2
Brummen	1	Bellen	2	2	Blasen	1
		Brausen	11	27	Blöcken	1
		Brüllen	6	5	Branden	1
		Chor (Gesang)	2	5		
Dudeln	2	Donnern	21	13		
Düsseln	1	Dröhnen	2	1		
		Dumpf, dumpfig	10	2		
Evoe	1	Echo	1	1		
Fallen	2	Flüstern	3	2		
Flöten	6					
Fluchen	5					
Gewittern	1				Gellen	1
Girren	1				Geräusch	1
Grunzen	1				Gewirr	1
Harfengezitter	1	Hallen	5	1	Hohl	5
Harfenschwung	1	Harmonie	5	8	Hymne	1
Hussa	1	Hell	5	8		
		Heulen	17	7		
		Jammern	2	5		
		Jauchzen	9	3		
		Jubel	5	5		
Klatschen	4	Keuchen	1	2	Klanglos	1
Klimpern	1	Klagen	6	13	Klappern	1
Knallen	1	Klingen, Klang	25	12		
		Klirren	3	2		
		Knarren	1	1		
		Knirschen	2	2		
		Krachen	2	5		
		Krähen	1	1		
Lachen	2	Lärmen	3	1	Läuten	3
Lallen	1	Laut (Adjektiv)	7	10		
Lautlos	1	Laut (Substantiv)	2	2		
Lispeln	6	Leise	13	15		
		Lied	10	14		

Nur in der 1. Periode		Gemeinsame Ausdrücke			Nur in der 3. Periode	
			1.	3.		
Mißklang	1	Melodie, melodisch	5	7		
		Murmeln	4	2		
		Murren	1	1		
Nachhallen	1					
Ohrenstoß	1					
Ohrgebrümmel	1					
Orgeln	2					
Patschen	2	Pochen	1	1	Prasseln	2
Pfeifen	2					
Plerren	1					
Poltern	1					
Pulverwecke	1					
Rasen	3	Rauschen	10	19	Rascheln	1
Rasseln	5	Rieseln	3	2	Reden[1]	4
Röcheln	3	Rufen	5	15		
Rollen	1					
Schmettern	3	Sanft	4	2	Schellen	1
Schnalzen	1	Säuseln	6	2	Schelten	2
Schollern	2	Sausen	5	5	Schwellen	1
Strampfen	2	Schallen	10	27	Sprudeln	1
		Schlagen	1	8	Stimme	26
		Schlagen (der Vögel)	1	1		
		Schnauben	1	1		
		Schnurren	1	2		
		Schreien	4	5		
		Schweigen	7	19		
		Schwirren	2	2		
		Seufzen	8	4		
		Singen, Gesang	15	15		
		Spielen, Spiel	2	2		
		Still, Stille	6	41		
		Stöhnen	6	1		
		Stürmen	2	8		
		Stumm	8	7		
		Summen, sumsen	1	1		
Tief	1	Toben	1	8	Takt	3
Trillern	3	Tönen, Ton	16	22		
Trommeln	1	Tosen	1	5		
Tumult	1					
Verröcheln	1	Verhallen	1	3	Verrauschen	1
Verschallen	1	Verstummen	4	6		
Vivat	1					

[1]) Zu »Reden«, »Rufen« und dergleichen siehe die Bemerkung S. 546.

Nur in der 1. Periode		Gemeinsame Ausdrücke	1.	3.	Nur in der 3. Periode	
Weise (Melodie)	1	Weinen	14	4	Wohllaut	3
Weltgetümmel	1	Widerhallen	1	4		
Wetter (Gewitter)	3	Wiehern	2	1		
Wohlklang	1	Wimmern	3	2		
		Winseln	1	1		
		Wirbeln	4	1		
		Zischen	2	3	Zart	1

An dieser Zusammenstellung interessieren uns zuerst die rein zahlenmäßigen Ergebnisse. Wir finden, daß die von uns untersuchten Gedichte nicht weniger als 143 verschiedene Ausdrücke aus dem akustischen Gebiet enthalten, obwohl durch die angegebene Gleichstellung von Klang und klingen, Ton und tönen usw. eine gewisse Einschränkung bedingt wurde. Davon sind 67 Wörter beiden Perioden gemeinsam, 51 gehören der ersten, nur 25 der dritten Periode allein an. Wir erinnern uns, daß nach der Zahl der »Fälle« in der dritten Periode (bei Verrechnung auf 10000 Textworte) ein sparsamerer Gebrauch akustischer Beziehungen zu bemerken war. Nun konstatieren wir auch die abnehmende Mannigfaltigkeit der gewählten Ausdrücke.

Auf die Eigenart und Häufigkeit der einzelnen Wörter wollen wir vorläufig nicht näher eingehen. Nur auf einige Punkte sei schon hier kurz aufmerksam gemacht. Daß Schiller in der Zeit seiner Reife derbere Ausdrücke vermeidet, ist eine bekannte Tatsache; dementsprechend stehen in unserer Liste die Ausdrücke »brummen«, »dudeln«, »düsseln«, »fluchen«, »grunzen«, »klatschen«, »klimpern«, »orgeln«, »patschen«, »plerren«, »poltern«, »schnalzen«, »schollern«, »strampfen« auf der linken Seite. Für »Ächzen« und das Substantivum »Ach« bietet unser Material in der dritten Periode kein Beispiel; dagegen findet sich in dieser, und zwar in ihr allein, der Ausdruck »Stimme« (»Stimme der Natur«, »der Stimmen Schall«, »mit lauter Stimme« und dergleichen) auffallend oft. In der Reihe der häufiger vorkommenden gemeinsamen Wörter macht sich besonders das Anwachsen von »Brausen«, »Rauschen« und »Tönen« bemerklich (zusammengenommen von 37 auf 68), während »Klingen« und »Donnern« abnimmt. Die schon früher erwähnte Tatsache, daß die »Fälle« von Stille und Verstummen in der späteren Zeit häufiger werden, tritt bei den Worten »Schweigen«, »still« und »Stille« sehr deutlich hervor, indem »Schweigen« von 7 auf 19, »still, Stille« sogar von 6 auf 41 steigt. Wir werden diesen Punkt später noch einmal berühren.

Die Liste der zusammengesetzten Ausdrücke bringt eine Überraschung: nur ein einziges Wort dieser Art, nämlich »Donnerstürme« ist beiden Perioden gemeinsam, obwohl unsere Tabelle 78 verschiedene Wörter enthält! Ob eine so tiefgehende Umwandlung des Wortschatzes auch bei anderen Dichtern vorkommt, wissen wir nicht; jedenfalls ist sie ein laut redendes Zeugnis für die Entwicklungsfähigkeit Schillers. Ebenso überraschend ist uns die andere Tatsache erschienen, daß unter diesen 78 Wörtern nur 5 Ausdrücke, die sämtlich der ersten Periode angehören, wiederholt verwendet werden (dabei handelt es sich überwiegend um Wiederholungen in demselben Gedicht); die übrigen 73 kommen alle nur ein einziges Mal in unserer Sammlung vor. Wir erhalten (indem wir die Anzahl nur bei den Wiederholungen beifügen) folgenden Überblick:

Die zusammengesetzten akustischen Ausdrücke in der ersten und dritten Periode.

Nur in der ersten Periode	Gemeinsame Ausdrücke	Nur in der dritten Periode
Angstgestöhne		
Becherklang		
Donnergang	Donnerstürme	Donnerwolke
Donnerglocken		Donnerwort
Donnerhorn		Dumpfbrausend
Donnerlanzen		Dumpferbrausend
Donnerposaune		
Donnersprache		
Donnerston		
Dumpfigtief		
Eisenklang		
Freudenlieder		Feierklang
		Friedensklänge
Geheulergossen		Grabgesang
Götterschall		
Harfengezitter		Harmonienfluß
Harfenschwung		Hellschlagend
Harfentöne		Hochgesang
Hörnerklang		Hundegebell
Jammertöne		Jubelhymne
Jubelruf		
Kirchhofstille		Klaglied
Klagarien		

Nur in der ersten Periode	Gemeinsame Ausdrücke	Nur in der dritten Periode
Klagenreich		
Klingklang (6)		
Krokodilgeheule		
Leichenschweigen		Lustgesang
Leierklang		
Lustgebrülle		
Meisterlied		
Minnelieder		
Mordgebrüll		
Murmelquelle		
		Neunstimmig
Ohrenstoß		
Ohrgebrümmel		
Orgelton		
Pfeifenklang (2)		Posaunenton
Pulverwecke		
Rundgesang		
Saitenharmonie		Sängerchor
Saitenruf		Saitengetön
Schauernachtgeflüster		Sturmwind
Silbertöne (3)		
Sirenensang		
Sturmgeheul		
Totenchor		Totenklage
Totenstill (2)		Trauerschläge
Totentöne		
Triumphgesang		
Trommelwirbel (2)		
		Vogelgeschrei
Weltgetümmel		Wehgesang
Wettersturm		Wogensturm
Wonnemelodie		
Wonnespiel		

Da unter den 78 hier angeführten Wortgebilden 53 ausschließlich auf die erste und 24 allein auf die dritte Periode fallen, so gewinnen wir eine weitere Bestätigung des schon festgestellten Unterschiedes. Was die einzelnen Ausdrücke betrifft, so tritt die Vorliebe für Verbindungen mit dem Worte »Donner« in der ersten Periode stark hervor. Nicht ohne eine gewisse Bewegung findet man, daß sich in der

Reifezeit die an den Sturm der Jugend erinnernde Bildung »Donnerwort« gerade in den »Ritter Toggenburg« eingeschlichen hat, also in eines jener Gedichte, in denen doch Schiller mit erstaunlicher Energie bemüht war, sein rhetorisches Genie in das Joch schlicht-naiver Darstellung zu zwingen.

2. Wir haben festgestellt, daß sowohl Goethe als Schiller den »Fällen« nach im Gegensatz zu Shakespeare eine annähernd gleichmäßige Verwertung der beiden höchsten Sinne zeigen, wobei aber doch Schiller auch relativ genommen das akustische Gebiet etwas stärker berücksichtigt als Goethe. Wie steht es nun in diesem Gebiete mit dem Wortschatz der beiden Dichter? Die Beantwortung dieser Frage ist uns natürlich nur in Hinsicht auf das beschränkte Material möglich, das uns vorliegt. Sie interessiert uns aber in doppelter Weise. Wenn Schillers Wortschatz reicher sein sollte als der des jungen Goethe, so kann das fürs erste als ein weiteres Anzeichen seiner kräftigen akustischen Veranlagung gedeutet werden; denn gerade hier nähert sich unser Verfahren am meisten jenem Kraepelinschen Experiment. Aber es kommt noch ein zweites Problem hinzu. Man hat sich daran gewöhnt, ganz allgemein bei Goethe eine größere Mannigfaltigkeit sprachlicher Wendungen anzunehmen als bei unserem Dichter. So hat E. Schroeder in der Schrift »Schiller in dem Jahrhundert nach seinem Tode« (1905) gesagt, der Sprachschatz Schillers sei im Vergleich mit der Dichtung Goethes auffallend beschränkt. Auch Jakob Grimm hat 1859 in seiner Rede auf Schiller betont, daß dieser sich »in etwas engerem Kreise der Sprache« bewege als Goethe. Das scheint nicht in jeder Hinsicht zuzutreffen. In dem schon angeführten Aufsatz »Zum Gebrauch des Beiworts bei Schiller« hat Otto Behaghel an einem Beispiel gezeigt, daß es doch zweifelhaft erscheint, »ob dieser Satz mit solcher Allgemeinheit ausgesprochen werden darf«. Behaghel hat nämlich die ersten tausend Verse des Tasso und des Tell auf ihren Reichtum an verschiedenen Beiwörtern hin untersucht und dabei gefunden, daß Goethe 128, Schiller dagegen 157 verschiedene Beiwörter auf die gleiche Zahl von Versen liefert. 54 dieser Beiwörter sind gemeinsamer Bestand; auf der Seite Goethes stehen 74, auf der Seite Schillers 103 Beiwörter, die bei dem anderen fehlen. »Natürlich«, sagt Behaghel, »müßte ein derartiger Versuch, um voll beweiskräftig zu sein, an viel umfassenderem Stoff durchgeführt und es müßten die einzelnen Fälle genau erwogen werden. Das Gebotene mag immerhin genügen, um den von mir ausgesprochenen Zweifel zu rechtfertigen.« Wir wollen unser Material auch von diesem Gesichtspunkt aus betrachten.

Goethe würde nun bei einem solchen Vergleich ohne Zweifel sehr

im Nachteil sein, wenn wir einfach unsere Listen verarbeiten wollten. Daß der untersuchte Text bei Goethe um etwa 4000 Wörter kleiner ist, würde noch nicht einmal so viel ausmachen, sobald sich der Unterschied als auffallend stark erwiese. Wichtiger ist die Tatsache, daß Schiller, von dem ja beide Sinnesgebiete viel häufiger berührt werden, in den analysierten Gedichten weit über doppelt, ja fast dreimal so viele akustische Fälle aufweist als Goethe (brutto 336 Fälle bei jenem, 127 bei diesem), also auch fast dreimal so oft Gelegenheit hat, seinen Sprachschatz zu verwerten. Dennoch sei der Vollständigkeit wegen erwähnt, was die Verarbeitung des ganzen Materials ergibt: Schiller verwendet 118, Goethe 55 verschiedene akustische Ausdrücke, von denen 41 beiden Dichtern gemeinsam sind, so daß sich ausschließlich bei Goethe nur 14, ausschließlich bei Schiller aber 77 solcher Worte finden. Käme also nur die Ungleichheit des Materials als Fehlerquelle in Betracht, so wäre bei dieser starken Differenz ohne weiteres eine Entscheidung möglich.

Das Resultat muß sich aber wesentlich verändern, wenn wir wie vorhin die Zahl der Fälle gleich machen. Bei Goethe werden im ganzen 127mal akustische Erscheinungen erwähnt. Daher haben wir aus den Listen zu Schillers Lyrik ebenfalls 127 Fälle auf die gewählten Ausdrücke hin bearbeitet. Um nicht umgekehrt gegen Schiller ungerecht zu werden, haben wir diese Fälle möglichst gleichmäßig aus der ganzen Jugendlyrik des Dichters entnommen (indem wir in unseren Listen abwechselnd zwei und drei Fälle übersprangen). So war beiden Dichtern gleich oft Gelegenheit gegeben, ihre sprachliche Eigenart bei der Erwähnung akustischer Erscheinungen zu offenbaren. Das Ergebnis lautet: den 55 verschiedenen Ausdrücken bei Goethe stehen bei Schiller 70 verschiedene Ausdrücke gegenüber; dabei sind 31 gemeinsames Sprachgut, so daß Schiller 29 Wörter gebraucht, die bei Goethe fehlen, während der entsprechende Wortvorrat Goethes 14 beträgt.

Um sicher zu gehen, haben wir noch eine andere Methode der Vergleichung erprobt. Wenn man alle Ausdrücke, auch die gleichen, einfach durchzählt, so bietet das Goethe-Material 164 akustische Bezeichnungen überhaupt, unter denen, wie wir wissen, 55 verschiedene sind. Wir sammelten nun in der vorhin angegebenen Weise auch bei Schiller 164 akustische Wörter und fanden, daß diese 74 verschiedene Ausdrücke enthalten.

Endlich haben wir auch jene komplexen Wortgebilde (Donnerposaune, Ohrenstoß, geheulergossen usw.) zur Vergleichung herangezogen. In Schillers Jugendlyrik waren es, wie unsere Liste ergeben hat, 54. In unserem Goethe-Material fanden wir nur die 5 Ausdrücke

Saitenspiel, Flötenklang, Liebesgesang, Rudertakt und Peitschenknall, von denen vermutlich die Mehrzahl schon vor Goethe allgemein gebräuchlich war. Die Beschränkung des Schiller-Materials auf 127 Fälle oder auf 164 akustische Wörter überhaupt mußte natürlich diesen großen Unterschied vermindern. Aber auch so blieben bei Schiller nach beiden Methoden noch 16 derartige Wortgebilde übrig, also etwa dreimal soviel als bei Goethe.

Damit ist der uns in doppelter Hinsicht wichtige Nachweis erbracht, daß in dem hier untersuchten Gebiete der Wortschatz Schillers größer ist als der Goethes. Es ist klar, daß man dieses Ergebnis nicht verallgemeinern darf; denn wenn der Schluß auf die stärkere akustische Phantasie Schillers richtig ist, so ist eben damit zugegeben, daß unser Dichter sich hier Goethe gegenüber im Vorteil befindet. Aber das Resultat bietet trotzdem eine weitere Stütze für die von Behaghel geäußerten Bedenken gegen die ziemlich weitverbreitete Meinung von der relativen sprachlichen Armut Schillers. Das ganze Problem wird daher genauer formuliert werden müssen. Dabei ist natürlich die Frage nach dem Wortschatz und die nach der sprachschöpferischen Begabung getrennt zu behandeln. Was die zweite Frage anlangt, so ist schon häufig nachgewiesen worden, daß es auch Schiller daran nicht fehlt. Aber der gefühlsmäßige Eindruck, daß Goethes sprachschöpferische Begabung tiefer und origineller ist als die seines Freundes, wird wohl doch bestehen bleiben. Man nehme etwa die an Spitteler erinnernde Stelle in »Lilis Park«: »seitblickt mich spottend an«; derartiges wird man vermutlich bei Schiller nicht finden.

C. Die Gruppierung der Fälle.

1. Über die Einteilung der Fälle in Stimmäußerungen (Sprechen, Singen, sonstige Stimmäußerungen) und nicht-stimmliche akustische Erscheinungen (nicht-stimmliche Geräusche und Klänge) wurde schon im Anfang dieser Arbeit berichtet. Wir beginnen wieder mit der Vergleichung der ersten und dritten Periode von Schillers Lyrik, indem wir auf folgender Tabelle die absoluten Zahlen, die Verrechnung auf 10000 Textworte und das prozentuale Verhältnis der Gruppen untereinander zur Anschauung bringen. Für jede Gruppe sind zwei Zahlen angegeben; die linksstehende bezieht sich auf »alle Fälle« mit Einschluß des unsinnlich Gemeinten und Zweifelhaften, die rechtsstehende auf die sicheren, sinnlich gemeinten Fälle allein.

Die akustischen Gruppen in Schillers erster und dritter Periode.

A. Absolute Zahlen.

	Erste Periode		Dritte Periode	
	Alle Fälle	Sinnlich, sicher	Alle Fälle	Sinnlich, sicher
Stimmäußerungen	**169,5**	**153**	**150**	**135,5**
Sprechen . . .	40	36	65	53,5
Singen	28,5	27,5	42	41
Sonstiges . . .	101	89,5	43	41
Nicht-stimmliches	**166,5**	**156**	**178**	**165,5**
Geräusche . .	111	105	126,5	117,5
Klänge	55,5	51	51,5	48
Zusammen . .	**336**	**309**	**328**	**301**

B. Auf 10000 Textworte.

	Erste Periode		Dritte Periode	
	Alle Fälle	Sinnlich, sicher	Alle Fälle	Sinnlich, sicher
Stimmäußerungen	**92,1**	**83,1**	**40,4**	**36,4**
Sprechen . . .	21,7	19,6	17,5	14,4
Singen	15,5	14,9	11,3	11
Sonstiges . . .	54,9	48,6	11,6	11
Nicht-stimmliches	**90,5**	**84,8**	**47,8**	**44,5**
Geräusche . .	60,3	57,1	34	31,6
Klänge	30,2	27,7	13,8	12,9
Zusammen . .	**182,6**	**167,9**	**88,2**	**80,9**

C. Prozentuales Verhältnis der Gruppen.

	Erste Periode		Dritte Periode	
	Alle Fälle	Sinnlich, sicher	Alle Fälle	Sinnlich, sicher
Stimmäußerungen	**50,5 %**	**49,5 %**	**45,7 %**	**45 %**
Sprechen . . .	11,9 %	11,6 %	19,8 %	17,8 %
Singen	8,5 %	8,9 %	12,8 %	13,6 %
Sonstiges . . .	30,1 %	29 %	13,1 %	13,6 %
Nicht-stimmliches	**49,5 %**	**50,5 %**	**54,3 %**	**55 %**
Geräusche . .	33 %	34 %	38,6 %	39 %
Klänge	16,5 %	16,5 %	15,7 %	16 %
Zusammen . .	100 %	100 %	100 %	100 %

Lenken wir unseren Blick zuerst auf B, so sehen wir, wie oft die Fälle der einzelnen Gruppen in 10000 Worten des Textes vertreten sind. Dabei bemerken wir, daß auch alle einzelnen Rubriken an dem allgemeinen Absinken des Akustischen in der dritten Periode teilnehmen. Aber sie tun es in ungleicher Weise. Am besten halten sich »Sprechen«, »Singen« und (nicht-stimmliche) »Geräusche«; das kommt in C dadurch zum Ausdruck, daß der prozentuale Anteil dieser Kategorien in der dritten Periode wächst. Von besonderem Interesse ist die Gruppe »sonstige Stimmäußerungen«. Sie umfaßt alle von lebenden Wesen mittels der Stimme hervorgebrachten unartikulierten Laute mit Ausnahme des Vogelgesanges. Hierher gehört also das Ächzen, Brüllen, Jammern, Lachen, Jauchzen, Röcheln usw. Man wird im voraus erwarten können, daß Schillers Entwicklung vom Sturm und Drang zum klassischen Maße gerade hier durch große Unterschiede hindurchführt. Das ist in der Tat der Fall. Wenn wir uns (hier wie im folgenden) auf die Nettozahlen beschränken, so finden wir, daß solche unartikulierten Laute in der ersten Periode eine sehr beträchtliche Rolle spielen; sie kommen in B mit 48,6, in C mit 29 % der Häufigkeit nach an zweiter Stelle. In der dritten Periode bilden sie dagegen neben dem Singen die schwächste Gruppe, indem sie von 48,6 auf 11, von 29 % auf 13,6 % fallen. Dieser Eindruck wird weiter bestätigt, wenn wir von hier aus noch einmal auf unsere erste Liste der »Ausdrücke« zurückblicken. Da bemerken wir, daß in der dritten Periode kein einziger neuer Ausdruck für unartikulierte Stimmäußerungen des Menschen hinzukommt, während die erste Periode eine größere Zahl solcher Wörter für sich allein besitzt. Auch die Liste der »gemeinsamen« Ausdrücke ist für unsere Betrachtung nicht ohne Wert. So ist es recht charakteristisch, daß z. B. »Jauchzen« von 9 auf 3 sinkt, während das vornehmere »Jubeln« gleichbleibt, und daß »Seufzen« nur von 8 auf 4, dagegen »Stöhnen« von 6 auf 1 fällt. Wir müssen aber hinzufügen, daß der volle Eindruck des Unterschiedes wahrscheinlich dadurch abgeschwächt wird, daß bei manchen Ausdrücken auch die Tierstimmen mit hereinwirken. Unsere Zahlen geben daher vermutlich nur ein unvollkommenes Bild von dem uns interessierenden Verhältnis. Da nach der Zusammenstellung der »Lauterreger« die Tiere in der ersten Periode nur 19mal, in der dritten aber 35mal vorkommen, so spricht das für unsere Vermutung.

Auch die (nicht-stimmlichen) Geräusche verdienen Beachtung, weil sie uns wieder auf die Frage nach der akustischen Veranlagung Schillers zurückverweisen. Wir haben, als uns dieses Problem zuerst entgegentrat, ein Experiment erwähnt, durch das man mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit nachweisen kann, ob eine Versuchsperson

Die akustischen Gruppen in Schillers erster und dritter Periode.

A. Absolute Zahlen.

	Erste Periode		Dritte Periode	
	Alle Fälle	Sinnlich, sicher	Alle Fälle	Sinnlich, sicher
Stimmäußerungen	**169,5**	**153**	**150**	**135,5**
Sprechen	40	36	65	53,5
Singen	28,5	27,5	42	41
Sonstiges	101	89,5	43	41
Nicht-stimmliches	**166,5**	**156**	**178**	**165,5**
Geräusche	111	105	126,5	117,5
Klänge	55,5	51	51,5	48
Zusammen	**336**	**309**	**328**	**301**

B. Auf 10000 Textworte.

	Erste Periode		Dritte Periode	
	Alle Fälle	Sinnlich, sicher	Alle Fälle	Sinnlich, sicher
Stimmäußerungen	**92,1**	**83,1**	**40,4**	**36,4**
Sprechen	21,7	19,6	17,5	14,4
Singen	15,5	14,9	11,3	11
Sonstiges	54,9	48,6	11,6	11
Nicht-stimmliches	**90,5**	**84,8**	**47,8**	**44,5**
Geräusche	60,3	57,1	34	31,6
Klänge	30,2	27,7	13,8	12,9
Zusammen	**182,6**	**167,9**	**88,2**	**80,9**

C. Prozentuales Verhältnis der Gruppen.

	Erste Periode		Dritte Periode	
	Alle Fälle	Sinnlich, sicher	Alle Fälle	Sinnlich, sicher
Stimmäußerungen	**50,5 %**	**49,5 %**	**45,7 %**	**45 %**
Sprechen	11,9 %	11,6 %	19,8 %	17,8 %
Singen	8,5 %	8,9 %	12,8 %	13,6 %
Sonstiges	30,1 %	29 %	13,1 %	13,6 %
Nicht-stimmliches	**49,5 %**	**50,5 %**	**54,3 %**	**55 %**
Geräusche	33 %	34 %	38,6 %	39 %
Klänge	16,5 %	16,5 %	15,7 %	16 %
Zusammen	100 %	100 %	100 %	100 %

Lenken wir unseren Blick zuerst auf B, so sehen wir, wie oft die Fälle der einzelnen Gruppen in 10000 Worten des Textes vertreten sind. Dabei bemerken wir, daß auch alle einzelnen Rubriken an dem allgemeinen Absinken des Akustischen in der dritten Periode teilnehmen. Aber sie tun es in ungleicher Weise. Am besten halten sich »Sprechen«, »Singen« und (nicht-stimmliche) »Geräusche«; das kommt in C dadurch zum Ausdruck, daß der prozentuale Anteil dieser Kategorien in der dritten Periode wächst. Von besonderem Interesse ist die Gruppe »sonstige Stimmäußerungen«. Sie umfaßt alle von lebenden Wesen mittels der Stimme hervorgebrachten unartikulierten Laute mit Ausnahme des Vogelgesanges. Hierher gehört also das Ächzen, Brüllen, Jammern, Lachen, Jauchzen, Röcheln usw. Man wird im voraus erwarten können, daß Schillers Entwicklung vom Sturm und Drang zum klassischen Maße gerade hier durch große Unterschiede hindurchführt. Das ist in der Tat der Fall. Wenn wir uns (hier wie im folgenden) auf die Nettozahlen beschränken, so finden wir, daß solche unartikulierten Laute in der ersten Periode eine sehr beträchtliche Rolle spielen; sie kommen in B mit 48,6, in C mit 29% der Häufigkeit nach an zweiter Stelle. In der dritten Periode bilden sie dagegen neben dem Singen die schwächste Gruppe, indem sie von 48,6 auf 11, von 29% auf 13,6% fallen. Dieser Eindruck wird weiter bestätigt, wenn wir von hier aus noch einmal auf unsere erste Liste der »Ausdrücke« zurückblicken. Da bemerken wir, daß in der dritten Periode kein einziger neuer Ausdruck für unartikulierte Stimmäußerungen des Menschen hinzukommt, während die erste Periode eine größere Zahl solcher Wörter für sich allein besitzt. Auch die Liste der »gemeinsamen« Ausdrücke ist für unsere Betrachtung nicht ohne Wert. So ist es recht charakteristisch, daß z. B. »Jauchzen« von 9 auf 3 sinkt, während das vornehmere »Jubeln« gleichbleibt, und daß »Seufzen« nur von 8 auf 4, dagegen »Stöhnen« von 6 auf 1 fällt. Wir müssen aber hinzufügen, daß der volle Eindruck des Unterschiedes wahrscheinlich dadurch abgeschwächt wird, daß bei manchen Ausdrücken auch die Tierstimmen mit hereinwirken. Unsere Zahlen geben daher vermutlich nur ein unvollkommenes Bild von dem uns interessierenden Verhältnis. Da nach der Zusammenstellung der »Lauterreger« die Tiere in der ersten Periode nur 19mal, in der dritten aber 35mal vorkommen, so spricht das für unsere Vermutung.

Auch die (nicht-stimmlichen) Geräusche verdienen Beachtung, weil sie uns wieder auf die Frage nach der akustischen Veranlagung Schillers zurückverweisen. Wir haben, als uns dieses Problem zuerst entgegentrat, ein Experiment erwähnt, durch das man mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit nachweisen kann, ob eine Versuchsperson

dem akustischen Typus angehört. Diesen Versuch könnte man nun vermutlich dadurch verfeinern, daß man die aufgeschriebenen Worte, gerade wie es unsere Gruppierung getan hat, in Stimmäußerungen und andere akustische Phänomene sondert. Denn es ist wohl einleuchtend, daß die störende Möglichkeit einer nicht akustischen, sondern motorischen Repräsentation der niedergeschriebenen Worte vor allem bei den Stimmäußerungen in Betracht kommen müßte. Würden also die Aufzeichnungen der Versuchsperson besonders viele nicht-stimmliche Qualitäten enthalten, so wäre die Beweiskraft des Versuchs wahrscheinlich ein wenig verstärkt. Vielleicht könnte man auch noch weiter gehen und behaupten, daß von solchen Ausdrücken die Klänge der Instrumente (Harfentöne, Saitenspiel und dergleichen) aus verschiedenen Gründen nicht so sicher auf eine akustische Veranlagung hinweisen, wie die Erwähnung unstimmlicher Geräusche wie Brausen, Donnern, Poltern, Rauschen, Rieseln, Säuseln usw. Hierauf wollen wir kein allzu großes Gewicht legen, da es sich dabei nur um eine unsichere Vermutung handelt. Aber ein größeres Interesse scheint uns in diesem Zusammenhang unsere Tabelle doch zu gewinnen. Denn wie man aus ihr ersieht, bilden bei Schiller die nicht-stimmlichen Geräusche durchweg die stärkste unter allen Gruppen, indem sie in der ersten Periode 34 %, in der dritten sogar 39 % aller Fälle beanspruchen. Sie sind es, die die Abteilung der nicht-stimmlichen Phänomene so anschwellen lassen, daß sie den »Stimmäußerungen« in der ersten Periode gerade die Wage halten und in der dritten sogar um 10 % überlegen sind.

2. Wir wenden uns von hier aus der Vergleichung von Schillers erster Periode mit der Jugendlyrik Goethes und den Sonetten Shakespeares zu. Auch dabei haben wir sowohl die Brutto- als die Nettozahlen berechnet; wir geben aber der Übersichtlichkeit wegen auf der folgenden Tabelle (siehe S. 565) nur die sicheren und sinnlich gemeinten Fälle wieder.

Diese Tabelle erinnert uns zunächst noch einmal an die schon früher besprochene Tatsache, daß die Zahl der akustischen Fälle bei Schiller mehr als doppelt so groß wie bei Goethe und über 7mal größer als bei Shakespeare ist. Die Fälle des Sprechens laufen diesen Verhältnissen annähernd parallel, so daß der prozentuale Anteil der Gruppe bei allen drei Dichtern fast genau derselbe ist (11,6 %, 11 %, 11 %). Die unartikulierten Stimmäußerungen (»Sonstiges«) sind relativ genommen mit 46,3 % bei Shakespeare weitaus am stärksten vertreten. In der Erwähnung des Singens und der nicht-stimmlichen Klänge verhalten sich Schiller und Goethe umgekehrt; die Gruppe Singen zeigt Goethe sogar den absoluten Zahlen nach überlegen,

Die akustischen Gruppen bei Schiller, Goethe und Shakespeare.

A. Die absoluten Zahlen.

	Schiller, erste Periode		Goethe, Lyrik bis 1779		Shakespeare, Sonette	
Stimmäußerungen.	**153**		**74,5**		**30,5**	
Sprechen . . .		36		13		4,5
Singen		27,5		30,5		7
Sonstiges . . .		89,5		31		19
Nicht-stimmliches.	**156**		**43,5**		**10,5**	
Geräusche . .		105		36		1
Klänge		51		7,5		9,5
Zusammen . .		**309**		**118**		**41**

B. Auf 10000 Textworte.

	Schiller, erste Periode		Goethe, Lyrik bis 1779		Shakespeare, Sonette	
Stimmäußerungen.	**83,1**		**51,6**		**17,5**	
Sprechen . . .		19,6		9		2,6
Singen		14,9		21,1		4
Sonstiges . . .		48,6		21,5		10,9
Nicht-stimmliches.	**84,8**		**30,1**		**6**	
Geräusche . .		57,1		24,9		0,6
Klänge		27,7		5,2		5,4
Zusammen . .		**167,9**		**81,7**		**23,5**

C. Prozentuales Verhältnis der Gruppen.

	Schiller, erste Periode		Goethe, Lyrik bis 1779		Shakespeare, Sonette	
Stimmäußerungen.	**49,5 %**		**63,1 %**		**74,4 %**	
Sprechen . . .		11,6 %		11 %		11 %
Singen		8,9 %		25,8 %		17,1 %
Sonstiges . . .		29 %		26,3 %		46,3 %
Nicht-stimmliches.	**50,5 %**		**36,9 %**		**25,6 %**	
Geräusche . .		34 %		30,5 %		2,4 %
Klänge		16,5 %		6,4 %		23,2 %
Zusammen . .		100 %		100 %		100 %

während er die nicht-stimmlichen Klänge, d. h. in der Hauptsache: die Instrumentalmusik nur selten erwähnt. — Am wichtigsten scheint uns das Verhältnis der Stimmäußerungen zum Nicht-stimmlichen und die Rubrik »Geräusche« zu sein. Wir haben früher erwähnt, daß Shakespeares Produktion (auch in seinen epischen Dichtungen) über doppelt so viele visuelle als akustische Fälle bietet, während das Akustische bei Goethe dem Visuellen beinahe gleichkommt und in Schillers Jugendlyrik sogar an die erste Stelle tritt. Wir erinnern ferner an unsere Vermutung, daß die Erwähnung nicht-stimmlicher Phänomene wahrscheinlich einen besseren Maßstab für die akustische Veranlagung geben könne als die Erwähnung von Stimmäußerungen. Nun betrachte man die Tabelle. Das Nicht-stimmliche beträgt bei Shakespeare 25,6, bei Goethe 36,9, bei Schiller 50,5 %. Und weiter: während sich bei Schiller 105 Fälle von nicht-stimmlichen Geräuschen nachweisen ließen, enthalten die Sonette Shakespeares, die der Wortzahl nach beinahe denselben Umfang haben, nur einen einzigen Fall! Auch in seinen epischen Dichtungen tritt dieser Unterschied stark hervor, da Venus und Adonis 3, Lucretia 5 nicht-stimmliche Geräusche enthält. Nimmt man Shakespeares lyrische und epische Gedichte zusammen, so erhält man für unsere Rubrik bei Verrechnung auf 10000 Textworte rund die Zahl 2, während Schiller in 10000 Textworten 57mal Geräusche nennt.

Wie wir wiederholt betont haben, liegt es uns fern, die sich allerdings aufdrängende Vermutung, daß Schiller stark akustisch veranlagt war, als erwiesen anzusehen. Man braucht, was den Vergleich mit Shakespeare betrifft, nur an die Möglichkeit zu denken, daß die poetische Verwertung solcher Geräuschwörter zu Shakespeares Zeit etwa noch weniger »Mode« gewesen sein könnte, um zu erkennen, daß unsere Methode — zum mindesten vorläufig — keine sicheren Schlüsse vom Kunstwerk auf den Vorstellungstypus des Dichters zuläßt [1]). Daher ist es gut, darauf hinzuweisen, daß die eben festgestellten überraschenden Unterschiede jedenfalls von nicht geringem Interesse sind, auch wenn man sich bis auf weiteres mit der einfachen Konstatierung der Tatsachen begnügt.

---

[1]) In ähnlicher Weise spielt bei der literarischen Benutzung der Farbenausdrücke die Zeitmode tatsächlich eine Rolle, wie in unserer ersten Arbeit gezeigt wurde. Das beinahe vollständige Fehlen von nicht-stimmlichen Geräuschen bei Shakespeare erklärt sich zum Teil daraus, daß in der Renaissance-Poesie (gerade wie in der Malerei jener Zeit) die Schilderung der Natur verhältnismäßig wenig entwickelt war.

D. Sonstige Ergebnisse.

Wir lassen noch einige Andeutungen über eine Reihe anderer Punkte folgen, die wir in diesem Aufsatz nur flüchtig berühren wollen.

1. In der Mehrzahl der Fälle ließ sich die Natur des Laut-Erregers feststellen. Eine Übersicht über die wichtigsten Gruppen gibt folgende Tabelle, die sich auf die absoluten Zahlen beschränkt, dabei aber auch die zweifelhaften Fälle mit verwertet.

Die wichtigsten Lauterreger.

	Erste Periode		Dritte Periode		Zusammen	
Lebende Wesen	146		117		263	
Tiere		19		35		54
Menschen		108		72		180
Geister, Götter u. dgl.		19		10		29
Anorganische Laut-Erreger	40		60		100	
Feste Körper		3		2		5
Wasser		16		44		60
Luft, Meteorologisches		21		12		33
Feuer		—		2		2
Musikinstrumente	40		36		76	
Waffen	13		—		13	
Geräte	21		21		42	
Abstrakte Begriffe	21		25		46	

Um uns möglichst kurz zu fassen, begnügen wir uns damit, auf diejenigen Gruppen von Lauterregern zu verweisen, die in der dritten Periode den absoluten Zahlen nach häufiger als in der ersten vorkommen. Es sind das die Tiere (was sich ohne weiteres aus der Wahl der Stoffe erklärt), die anorganischen Ursachen, darunter ganz besonders das Wasser, und die abstrakten Begriffe. Die Waffen, die in der ersten Periode ziemlich häufig klirren und schallen, fehlen dagegen in der dritten als Geräuscherzeuger vollständig.

2. Die Verhältnisse der Intensität werden für die sicheren, sinnlich gemeinten Fälle durch die Gruppen »Stark«, »Schwach«, »Stille« und »Verstummen« den absoluten Zahlen nach so zur Anschauung gebracht:

Die Intensität.

	Erste Periode	Dritte Periode	Zusammen
Stark	106	84	190
Schwach	34	20	54
Stille	21	52	73
Verstummen . . .	16	12	28

Betrachtet man zuerst beide Perioden zusammen, so fällt die Vorliebe Schillers für starke Gehörseindrücke sofort ins Auge. Daneben ist aber auch eine ausgesprochene Bevorzugung der Stille vorhanden, eine Tatsache, die wir schon früher erwähnt haben. Sollte nicht auch in dem lebhaft auftretenden Bedürfnis, das Fehlen von Gehörseindrücken durch Worte wie »stumm«, »still«, »lautlos« besonders zu erwähnen, ein weiterer Hinweis auf Schillers akustische Veranlagung vorliegen? — Die Vergleichung beider Perioden zeigt, daß im Gegensatz zu der allgemeinen Abnahme der Fälle in der Reifezeit die Erwähnung der Stille relativ sehr beträchtlich zunimmt. Dadurch werden die starken Intensitäten, die in der ersten Periode die absolute Majorität haben (106 gegen zusammen 71), so weit zurückgedrängt, daß in der dritten Periode das Verhältnis gleich wird (84 gegen zusammen 84).

3. Da die Gruppierung nach der Tonhöhe zu wenig sichere Fälle ergeben hat, gehen wir gleich zu dem Ausdruckscharakter der akustischen Erscheinungen über. Von den Gemütsbewegungen kommen hauptsächlich vier, nämlich Trauer, Freude, Zorn und Furcht, zu einem deutlichen und häufiger wiederholten akustischen Ausdruck. Die absoluten Zahlen sind für beide Perioden zusammen in derselben Reihenfolge 64, 46, 23, 10. Im akustischen Gebiet würde also der Ausdruck der Trauer bei Schiller vorherrschen, und zwar gilt das für beide Perioden (37 und 27). In diesem Zusammenhang verweisen wir auf eine demnächst erscheinende Gießener Dissertation von Kilian, die sich mit dem Ausdruck und den Begleiterscheinungen der Affekte in Schillers Lyrik beschäftigt.

4. Der psychische Eindruck akustischer Phänomene auf den Hörer tritt in Wendungen wie »grauenvoll«, »besinnungraubend«, »begeisternd«, »rührend«, »weckt der dunklen Gefühle Gewalt« usw. zutage. Rechnet man dazu auch 49 ästhetische Bezeichnungen, die von der Schönheit, Erhabenheit, Pracht, Anmut, Häßlichkeit, Lächerlichkeit des Gehörten reden, so findet sich die psychische Wirkung der akustischen Phänomene im ganzen 95mal ausgedrückt (56 Fälle in der ersten,

nur 39 in der dritten Periode). Von außerästhetischen Gefühlswirkungen kommt am häufigsten die Furcht vor (11 und 6, zusammen 17 Fälle). Unter den ästhetischen (29 und 20, zusammen 49) herrscht begreiflicherweise die allgemeine Bezeichnung des Schönen und Wohlgefälligen vor. Die Wirkung des Erhabenen und Prächtigen sinkt in der dritten Periode von 8 Fällen auf 1, während der Eindruck des Anmutigen von 3 auf 6 steigt. Es wäre interessant, diese Vergleichung allgemeiner durchzuführen.

5. Zum Schlusse möchten wir nicht versäumen, die Aufmerksamkeit des Lesers auf die »geteilten Fälle« zu lenken; denn hier haben wir ganz absichtslos ein Problem angeschnitten, das zu weiterdringender Untersuchung lockt. Wie (S. 547) erwähnt worden ist, handelt es sich dabei um eine ganz bestimmte Art von metaphorischen Wendungen, nämlich um solche, bei denen der gewählte Ausdruck uns auf zwei verschiedene Gruppen akustischer Phänomene verwies; so bewegt sich z. B. die Phantasie des Dichters bei der Wendung »des Donners Orgelton« von einem Geräusch (4. Gruppe) zu Klängen hinüber (5. Gruppe), oder bei der »heulenden Tiefe« des Meeres von einem Geräusch zu einer unartikulierten Stimmäußerung (3. Gruppe), oder bei dem »säuselnden Saitengetön« von Klängen zu Geräuschen usw. Nur von solchen Metaphern also, die nach zwei verschiedenen akustischen Rubriken in unserer Gruppierung hindeuten, soll und kann hier die Rede sein.

In dieser Hinsicht sei denn zunächst hervorgehoben, daß wir in der ersten Periode Schillers nicht weniger als 56 solche Fälle fanden, während Shakespeares Epik und Lyrik, die mehr als doppelt soviel Textworte enthält, nur 9 geteilte Fälle aufweist, von denen 2 eine Wiederholung bilden, während 3 andere in einer einzelnen Strophe von »Venus und Adonis« zusammengedrängt sind. Auch in der Jugendlyrik Goethes haben wir bloß 8 Fälle teilen müssen, so daß bei dieser Art von Metaphern Schiller offenbar eine Sonderstellung einnimmt. Ferner sei erwähnt, daß die absolute Zahl der geteilten Fälle in Schillers dritter Periode auf 36 herabsinkt; bei dem gleichfalls über doppelt so großen Wortmaterial der dritten Periode bedeutet das, wie man sieht, eine recht starke Abnahme. Endlich ist es von Interesse, auf Grund unserer Gruppierung nach der Art der Verschiebung zu fragen. Daß hier verschiedene Möglichkeiten vorliegen, konnte man schon aus den oben mitgeteilten Beispielen ersehen. Da wir noch kein größeres Vergleichsmaterial besitzen, begnügen wir uns damit, hier nur zwei Arten von Verschiebungen zu unterscheiden, nämlich vom Nicht-stimmlichen zur Stimmäußerung und von der Stimmäußerung zum Nicht-stimm-

lichen; also z. B. »die Glocken weinen« oder umgekehrt »seine Eide donnern«. Wir kommen so zu folgendem Ergebnis:

	Erste Periode	Dritte Periode	Zusammen
Vom Nicht-stimmlichen zur Stimmäußerung . . .	30	22	52
Von der Stimmäußerung zum Nicht-stimmlichen .	14	8	22
Andere Verschiebungen	12	6	18
	56	36	92

Man erkennt sofort, daß die von uns unterschiedenen Verschiebungsarten in beiden Perioden weitaus die Mehrzahl aller geteilten Fälle umfassen. Dabei nimmt, wie zu erwarten war, die beseelende Verschiebung nach der Stimmäußerung hin dort wie hier den breitesten Raum ein. Aber auch der andere Weg wird recht häufig begangen, und zwar besonders in der ersten Periode. Hierbei bewegt sich also die Seele des Dichters in jenes Gebiet des Nicht-stimmlichen hinüber, wo wir die relativ sichersten Anzeichen einer akustischen Veranlagung zu finden glaubten, so daß wir damit noch einmal an die so häufig berührte und doch nicht endgültig beantwortete Frage erinnert werden: ist Schiller Akustiker gewesen[1])?

[1]) In diesem Zusammenhang sei auch erwähnt, daß Schiller bei der Schilderung von Lauras Klavierspiel überwiegend an Geräusche erinnert wird: das Rieseln der Fluten, des Donners Orgelton, das Rauschen des Gießbachs, das Säuseln der Winde und das Schauernachtgeflüster toter Wüsten. Es ist bekannt, daß sich viele Personen beim musikalischen Genießen vorwiegend in visuellen Vorstellungen ergehen. Das trifft in auffälliger Weise für manche Romantiker zu. Hierüber erscheint demnächst eine Gießener Dissertation von M. Katz, der die Musikschilderungen von Schumann, Hoffmann und Tieck psychologisch-statistisch behandelt hat. Auch in dem Schillerschen Gedicht »Laura am Klavier« fehlt der Vergleich mit dem Visuellen nicht: der Töne Zaubermacht strömt hervor, wie die Sonnen bei der Schöpfung funkelnd aus der Nacht des Chaos emporfuhren. Aber bei unserem Dichter überwiegt doch der Vergleich der Klänge mit den Geräuschen; das zeigt auch die »Macht des Gesanges«. — Ein schönes Beispiel lebhafter visueller Phantasmen bietet Mörike in seiner Schilderung von Mozarts Klavierspiel: »wie von entlegenen Sternenkreisen fallen die Töne aus silbernen Posaunen, eiskalt, Mark und Seele durchschneidend, herunter durch die blaue Nacht«.

XIII.

Die Tragik bei Ibsen.

Von

Bernhard Luther.

1. Der tragische Konflikt und die tragische Disposition.

In den tragischen Theorien wird oft die grundlegende Bedeutung des tragischen Konflikts als selbstverständlich vorausgesetzt, indem man annimmt, daß jede Tragödie sich aus einem Konflikt entwickeln müsse. Diese Auffassung beruft sich hauptsächlich auf Schiller, doch nicht mit vollem Recht. Hat doch Schiller da, wo er eine zusammenfassende Definition des Tragischen und der Tragödie gibt, den Konflikt nicht als notwendigen Bestandteil angegeben. Es ist mir auch kein Zweifel, daß man die Bedeutung des Konfliktes für seine Dramen leicht überschätzt. Sehr bezeichnend ist Schillers eigene Äußerung über Wallenstein in dem Briefe an Goethe vom 2. Oktober 1797. Hier schreibt er, daß es ihm gelungen ist, »die Handlung gleich von Anfang an in eine solche Präzipitation und Neigung zu bringen, daß sie in stetiger und beschleunigter Bewegung zu ihrem Ende eilt. Da der Hauptcharakter eigentlich retardierend ist, so tun die Umstände eigentlich alles zur Krise und dies wird, wie ich denke, den tragischen Eindruck sehr erhöhen«.

Dem Verständnis Ibsens hat es jedenfalls geschadet, daß man ihn vom Standpunkt der Theorie aus aufgefaßt und beurteilt hat [1]). Besonders deutlich tritt das in den geistreichen Bemerkungen von P. Ernst [2]) hervor, der Ibsen vom Standpunkt der an Schiller orientierten Ästhetik aus auffaßt und verurteilt. Es ist darum wichtig zu untersuchen, in welcher Form und in welchem Grade tragische Konflikte in Ibsens Tragödien von Bedeutung sind.

1. Der Held steht oder gerät in Konflikt mit anderen Personen, so daß ein ausgebildetes Spiel und Gegenspiel vorhanden ist. Dies ist der Fall in den Kronprätendenten, wo auch der Intrigant alten Stiles

---

[1]) Näheres in meiner Schrift »Ibsens Beruf«. Halle a. S., M. Niemeyer, 1910.

[2]) P. Ernst, Ibsen. Die Dichtung (Schuster u. Löffler), Bd. 1.

nicht fehlt. Äußerlich betrachtet, sind auch die Helden auf Helgeland leicht in Spiel und Gegenspiel zu zerlegen. Dringt man aber tiefer ein, so gewahren wir schon in diesem Jugenddrama alles so eng ineinander verflochten, daß die Scheidung unmöglich erscheint. In Brand mag man im Vogt und im Propst ein Gegenspiel erkennen; auch in der Wildente und Rosmersholm sind Spuren vorhanden, die aber nicht von eigentlich tragischer Bedeutung sind[1]). Und wenn wir auch den Begriff »Konflikt« im weitesten Sinne fassen, so wird doch das Resultat nicht wesentlich anders; denn die führenden Personen in Ibsens Tragödien agieren nicht gegeneinander, sondern in gleicher Richtung[2]).

2. Eine zweite Möglichkeit ist, daß Spiel und Gegenspiel vorhanden ist, der Held aber keinem angehört, sondern durch den Konflikt der feindlichen Kräfte zerrieben wird. So steht Rosmer zwischen den Mächten des Beharrens (Kroll) und des Fortschritts (Brendel, Mortensgård, Rebekka). Aber so wichtig dieser Konflikt für das Drama ist, so leitet sich doch die Katastrophe nicht daraus her. Der Konflikt ist hier eben ein dramatisches Motiv neben vielen anderen, aber nicht das tragische Grundmotiv.

3. Der Held steht oder gerät in Konflikt mit einer sittlichen Macht, etwa der Weltordnung, der Idee in Hebbels Sinne. Brand kann man so auffassen. Er lädt danach die Schuld der Überhebung auf sich. Ebenso Julian. Aber in Ibsens Lebenswerk eingereiht, ergibt sich doch eine andere Auffassung; Ibsen strebt auch schon in diesen Dramen danach, die Handlung in sich selbst abzuschließen und keine Beziehung herzustellen zu Mächten, die auch außerhalb des Dramas wirken und damit eigentlich inkommensurable Größen sind.

Auch bei Solneß und Borkman spielt das Motiv der Überhebung hinein, ist aber unwesentlich. Ibsens Helden leiden nicht durch ihre Überhebung, sondern an ihrer Schwäche.

4. Konflikt mit der Tradition. In diesen gerade für unsere Zeit charakteristischen Konflikt ist Ibsen in Rosmersholm tief eingedrungen. Aber Rosmer selbst steht nicht im Konflikt mit der Tradition, sondern in ihm wird die Tradition im Widerspruch mit seinen theoretischen Spekulationen mächtig.

5. Konflikt zwischen Mann und Weib, zwischen männlichem und weiblichem Prinzip. Dieses Motiv kommt vor (besonders deutlich in

[1]) Selbstverständlich finden sich in jeder Tragödie, auch bei Ibsen, einige Konflikte. Für uns können hier aber nur solche Konflikte in Betracht kommen, aus denen die Tragik erwächst.

[2]) Dagegen haben die Komödien Bund der Jugend und Volksfeind ausgebildete Gegenspiele.



John Gabriel Borkman), ist aber nicht beherrschend[1]). Es trifft auch hier das zu 1. Bemerkte zu, daß Ibsen die Personen nicht wie Figuren des Schachspiels gegeneinander führt, sondern daß innige Bande die beiden Hauptpersonen miteinander verbinden.

6. Der Konflikt des Individuums mit der Gesellschaft ist die spezifische Form des Ibsenschen Konfliktes in der herrschenden Auffassung. Tatsächlich ist er in einigen Dramen wichtig, die man darum mit Recht »Gesellschaftsdramen« nennen kann (Stützen der Gesellschaft, Nora, Gespenster, Volksfeind). Aber gerade in der einzigen Tragödie unter ihnen hat der Held vor der Gesellschaft kapituliert (Helene Alving in den Gespenstern). Die Tragik geht hier nicht aus dem Konflikt hervor, sondern aus dem Verzicht auf den Konflikt. Und in den späteren Dramen ist er von gar keiner Bedeutung mehr. Man hat sich von der revolutionären Konfliktsstimmung des Dichters verleiten lassen, auch in späteren Dramen diesen Konflikt zu finden.

7. Innerer Konflikt. Ansätze zu inneren Konflikten sind häufig, aber es sind doch eben nur Ansätze. Zum Hauptelemente des Dramas werden sie nur selten; eine Ausnahme ist die Frau vom Meere. Es ist sehr bezeichnend für Ibsen, daß die Personen seit den Stützen der Gesellschaft da, wo sie einen Konflikt bewußt auskämpfen, siegreich hervorgehen. An Brand ist deutlich zu sehen, wie Ibsen wohl Keime zu Konflikten in seine Helden legt, sie aber nicht entwickelt. Bei vielen späteren Dramen sind überhaupt keine Konfliktsmomente. Und wo sie sich leicht aus der Situation entwickeln ließen, hat es der Dichter doch unterlassen. Z. B. wäre es sehr leicht gewesen, Ehrhardt Borkman in einen mehrfachen Konflikt zu stellen; doch er folgt einfach seiner leichtsinnigen Natur. So ist auch Nora, als sie ihr Haus verläßt, in keinem inneren Konflikt durch die Mutterliebe. Wenn im Publikum so lebhaft die Frage erörtert ist, ob Nora ihre Kinder verlassen durfte, so hat für Ibsen diese Frage gar nicht bestanden, wobei zuzugeben ist, daß hier ein unbefriedigender Doktrinarismus im Spiele ist. Rosmer durchlebt tiefe seelische Konflikte, die eng mit seiner Tragik zusammenhängen. Doch geht, wie unten gezeigt werden soll, die Tragik nicht aus den Konflikten hervor, sondern umgekehrt die Konflikte aus der Tragik.

Die Ansicht von der Bedeutung des tragischen Konfliktes ist meistens mit der Anschauung verbunden, daß die Tragik ihren Urgrund in einer Tat des Willens oder Begehrens hat. Die Handlung des Helden erzeugt Gegenhandlungen, wie Druck Gegendruck erzeugt.

[1]) Die Kritik freilich hat sehr häufig mit diesem Konflikt operiert, weil sie mit fertigen Maßstäben an Ibsen herantrat.

Der Kampf der Kräfte führt zur Katastrophe. Den deutlichsten Beweis, daß diese Auffassung für Ibsen nicht stimmt, kann man wohl aus Wenn wir Toten erwachen führen. Für Rubeks Leben ist von entscheidender Bedeutung gewesen, daß Irene ihn plötzlich verlassen hat. Er hat das aber nicht veranlaßt und nicht gewollt, leidet jedoch an den Folgen. Ist dann etwa Irene die Heldin? Nein, und wenn man es auch annehmen wollte, so wäre nichts damit gewonnen; denn sie handelt nicht gegen Rubek. Ernst hat erkannt, daß bei Ibsen die Personen oft aneinander vorbeihandeln. Von seinem Standpunkte aus erscheint ihm das als verkehrt, während es tatsächlich ein notwendiger Bestandteil von Ibsens eigenartiger Tragik ist.

Ibsens »Helden« sind, wenn wir von Brand und König Håkon absehen, nicht Helden mit starkem Wollen [1]), sondern problematische Naturen, deren Wille gebrochen ist entweder von Natur, oder durch Lebenserfahrungen. Die Tragik geht nicht aus irgend etwas außer ihnen hervor, sondern sie liegt in ihrer Natur. Die Tragik entsteht also nicht erst im Verlaufe der Tragödie (wenigstens in des Dichters eigenartigsten Schöpfungen), sondern sie besteht von vornherein. Wenn Ibsen in einem Briefe schreibt [2]), daß Rosmersholm von dem Kampf handelt, den jeder ernsthafte Mensch mit sich selber zu bestehen hat, um seine Lebensführung mit seiner Erkenntnis in Einklang zu bringen, so sieht das aus wie ein echter Konflikt. Tatsächlich aber hat für Rosmer dieser Konflikt nicht bestanden. Intellekt und Moral stehen bei ihm nicht im Kampfe. Er hat sich die neuen Gedanken nur äußerlich angeeignet (›angelesen‹), sein moralisches Gefühl ist traditionell. Dieses Mißverhältnis tritt hervor, als er auf die Probe gestellt wird. Rebekkas Tat (die Schuld am Tode seiner Frau) und Person sieht er mit denselben Augen an wie der ganz im Hergebrachten steckende Kroll. Soweit er in seinen intellektuellen Anschauungen von Kroll entfernt ist, so teilt er mit ihm die traditionellen moralischen Anschauungen; die neuen Ideen sind für ihn ohne praktische Bedeutung gewesen. Er hat die Notwendigkeit des Kampfes, von dem Ibsen in dem Briefe spricht, nicht erkannt. Seine Tragik liegt viel tiefer. Er ist eine tragische Natur, deren Tragik hier offenbar wird. Er ist unausgeglichen, voller Disharmonie. Des Menschen höchste Aufgabe ist, sich zu einer harmonischen Persönlichkeit zu entwickeln, die sicher in sich selbst ruht — jeder nach seiner Individualität. Der Dichter sieht und durchlebt immer wieder die Tragik, daß die Men-

---

[1]) Daß sie groß sind als Denker oder Künstler, ist gleichgültig, ebenso wie es nach Ibsens öfter wiederholter Äußerung gleichgültig ist, daß Brand Pfarrer ist.

[2]) An Björn Kristensen vom 13. Februar 1887.

schen nicht zu dieser Harmonie gelangen. Die allgemein menschliche Tragik ist, daß ein Abstand zwischen diesem Ideal und der Wirklichkeit bleibt; ein Mensch ist um so tragischer, je größer dieser Abstand ist. Damit ergibt sich von selbst, daß Menschen, die in irgend einer Weise hervorragen (als Künstler, Gelehrte usw.), dieser Tragik am leichtesten verfallen, da sie dazu neigen, ihre außergewöhnliche Beanlagung mit Vernachlässigung der minder ausgeprägten Gaben zu pflegen.

Ibsen wird oft als der Fortsetzer oder auch der Popularisator Hebbels angesehen. Hebbel findet im Drama das Verhältnis des Einzelnen zur Idee, d. h. dem Alles bedingenden sittlichen Zentrum, den Kampf zwischen dem persönlichen und allgemeinen Weltwillen, den Konflikt zwischen Freiheit und Notwendigkeit. Jedenfalls setzt er das Individuum zu etwas außer ihm in Beziehung, das durch eine Tathandlung des Individuums verletzt wird. Ibsen dagegen wirft die Tragik in den Menschen selbst hinein und bezieht den Menschen nur auf sich selbst, indem er den Zuschauer darauf hinführt, den Menschen, wie er ist, zu vergleichen mit dem Menschen, wie er hätte sein können. So steht Ibsen durchaus selbständig Hebbel gegenüber. Bei dem älteren Dichter sehen wir starre Gegensätze, bei dem jüngeren, unter der Einwirkung des Entwicklungsgedankens stehenden, Entwicklung und Fluß.

Es ist natürlich, daß für Ibsens Tragik die Situation nur von geringer Bedeutung ist. Die Situation schafft nicht die Tragik, sondern sie macht die latente Tragik nur akut, sie gibt die für ihr Wachstum günstigen Bedingungen. So tritt bei Ibsen an Stelle des aus der Situation hervorgehenden Konfliktes die im Charakter liegende tragische Disposition [1]). Es ist die Tragik des Individualismus. Ibsen sucht das Individualitätsproblem nicht auf die Weise zu lösen, daß er Rechte und Pflichten von Individuum und Gattung gegeneinander abwägt, sondern dadurch, daß er die Bedingungen des Individuums selbst zu ergründen sucht. Wenigstens geht seine Entwicklung in dieser Richtung.

---

[1]) Es soll nicht geleugnet werden, daß in Ibsens Dramen tragische Beziehungen zwischen den Hauptpersonen von großer Bedeutung sind; doch sind dies keine tragischen Konflikte, sondern sie sind eher als »tragische Spannungen« zu bezeichnen, die darin bestehen, daß Personen, besonders natürlich Mann und Weib, die für einander bestimmt sind, doch ewig getrennt bleiben. Der Begriff der »tragischen Spannung« stände danach in der Mitte zwischen den Begriffen »tragische Disposition« und »Verhängnis«.



2. Ibsens Verhängnistragödie[1]).

Die Tragödie schafft eine Situation, durch die die tragische Disposition zur vollen Tragik wird, und läßt aus der sich entspinnenden Handlung die Katastrophe erwachsen, die um so überzeugender ist, je restloser ihr Zusammenhang mit der tragischen Disposition ist.

Die neue Auffassung des Tragischen bedingt bei Ibsen eine neue Auffassung der Tragödie, die sich in einer neuen Form offenbart. Wenden wir die Begriffe »Schicksalstragödie« und »Charaktertragödie« auf Ibsens Tragödie an, so erkennen wir, daß keine von beiden Bezeichnungen für ihn zutrifft; denn einerseits greift kein Schicksal feindlich von außen ein, und anderseits führen die Personen die Katastrophe nicht durch ihre Taten herbei. Und dennoch sind Schicksal und Charakter konstitutive Elemente dieser Tragödie. Denken wir daran, daß Ibsen Individualist war, dabei aber auch Darwinist und Determinist. Er machte sich die naturwissenschaftlichen Theorien der Deszendenzlehre ganz zu eigen, ohne doch jemals dem Materialismus zu verfallen. Die philosophische Anschauung von der Bedingtheit des Willens schloß nicht das praktische Postulat der Willensbetätigung aus. Die Anerkennung der Vererbung beseitigt nicht die Verantwortung. Ibsen wäre nicht zufrieden gewesen, die heterogen erscheinenden Elemente einfach nebeneinander zu stellen oder oberflächlich auszugleichen, sondern er sucht nach der gemeinsamen Wurzel.

Das Schicksal greift in das Menschenleben ein, ohne daß der Mensch etwas dazutun kann. Es ist für Ibsens Optimismus sehr bezeichnend, daß das Schicksal in seinen Dramen, abgesehen von Fällen wie Oswald Alving, meistens es sehr freundlich mit den Menschen meint. Es weist dem Jarl Skule die für ihn geeignete Stellung als Erster nach dem Könige an. Es zeigt deutlich den Männern die ihnen bestimmten Frauen (Sigurd, Rosmer, Borkman, Rubek). Aber Skule wird verzehrt von dem Ehrgeiz, selbst König zu sein, und die anderen hören des Schicksals Stimmen nicht oder überhören sie. Das ist ihr Verhängnis, und das Verhängnis entspringt aus ihrer eigenen Natur. Sigurd hat sich verpflichtet gefühlt, die Geliebte Hjördis an den Freund abzu-

[1]) Wörner (Ibsen Bd. 2, S. 98) möchte die Schicksalstragödien lieber Tragödien des Verhängnisses nennen, da die Bezeichnung »Schicksalstragödie« für eine gewisse Abart (romantische Schicksalstragödie) verbraucht ist. Einer Verirrung wegen sollten wir nicht die alte Bezeichnung aufgeben. Ich verstehe unter »Verhängnistragödie« eine selbständige Art, die vor Ibsen nur selten erschienen ist (etwa Hamlet). Das Wort »Verhängnis« soll den inneren Zusammenhang mit dem Charakter ausdrücken.



treten; aber Hjördis belehrt ihn, daß er Sünde getan hat; denn alles kann ein Mann für einen Freund tun, aber ihm nicht das Weib geben, das er liebt. Rubek hat nicht erkannt, daß Irene für ihn mehr bedeutet als Modell, daß er nur im Verein mit ihr die Höhe seiner Kunst erreichen konnte. Während Sigurd sein Selbst unterdrückt hat, ist Rubek selbstsüchtig gewesen und hat in seinem Künstleregoismus in Irene nur das Modell gesehen; und als sie fort war, da waren seine Künstlerträume dahin. Weil der Künstler das Leben verachtete, entfloh ihm die Kunst.

In der Bedeutung und Verwendung des Verhängnisses offenbart sich Ibsens Art und Kunst am eigenartigsten. Das Verhängnis geht aus dem Charakter der Helden hervor oder auch aus der innigsten Verflechtung zweier Charaktere, wie besonders in Rosmersholm — aber dann wächst es sich aus zu selbständiger Macht. Wie ein Wesen mit eigenem Leben ist es überall gegenwärtig, es flüstert den Personen ihre Worte zu, es leitet ihre Handlungen, es umfängt sie mehr und mehr, bis es sie aus dem Leben reißt. Schon der Stimmungsakkord im Anfang läßt es ahnen, in kunstvollen Steigerungen wird es immer deutlicher, bis zuletzt der Zuschauer unter dem Eindrucke steht, daß die Katastrophe notwendig ist.

Wohl wenige Dichter haben in ihren Dramen auch die Personen zweiten und dritten Ranges so individuell gestaltet wie Ibsen. In den Konfliktsdramen dagegen geschieht es leicht, daß wir von ihnen nur die dem Helden zugekehrte Seite sehen, falls dasselbe nicht sogar auf den Helden selbst zutrifft. Es ist mir oft rätselhaft gewesen, wie Ibsen es erreichen konnte, daß seine Dramen so einheitlich wirken, obgleich alle Personen in voller Körperlichkeit ausgestaltet sind und in eigenem Leben *neben*einander hergehen, aber nicht *gegen*einander agieren. Geheimnisvolle Bande verknüpfen die Personen, unsichtbare Kräfte halten sie in gleichem Bann. Des Rätsels Lösung liegt in der Bedeutung des zu einer selbständigen Macht gewordenen Verhängnisses. Das Verhängnis beschränkt sich nicht auf die Helden, sondern es greift auf andere hinüber, die ihnen besonders nahestehen; aber keine der Personen des Dramas steht ohne Beziehung dazu, oft ihnen ganz unbewußt.

Als Dramatiker strebt Ibsen danach, das zunächst ganz innerliche Verhängnis nach außen zu projizieren. Eine Tat (Borkmans Kassenraub), ein Ereignis (Beatens Selbstmord), ein Gegenstand (Rubeks Kunstwerk) steht im Hintergrunde; es gehört der Vergangenheit an, aber es wirkt wie ein Gegenwärtiges, ja stärker als Gegenwärtiges; denn in ihm wirkt die Macht des Verhängnisses. Dieser Zusammenhang ist am überzeugendsten in Wenn wir Toten erwachen, weil der

»Auferstehungstag« in der innerlichsten Beziehung zu dem Helden steht und in seinen Wandlungen zeigt, wie das selbstgeschaffene Verhängnis den Helden immer mehr beherrscht.

Ibsens Symbole, an die man vielleicht geneigt ist zu denken, gehören doch nicht hierher. Die lahmgeschossene Wildente symbolisiert die Lebensauffassung und Lebensführung von Vater und Sohn Ekdal, die beide nicht tragischer Natur sind. Der Held steht noch außerhalb ihres Lebenskreises, während später der Held in seinem Lebenskreise tragisch wird und untergeht. Die weißen Rosse auf Rosmersholm symbolisieren nur die eine der in Rosmer wirksamen Kräfte, die Familientradition, oder richtiger noch, sie suggerieren uns den Stimmungsgehalt dieser Tradition. Die Frau vom Meere enthält viel Symbolistisches; aber das große Ereignis, auf das sich alles bezieht, ist doch etwas ganz Reales: die Verlobung mit dem Fremden, die allerdings in engster Beziehung zu den Symbolen steht. Es leuchtet ja ein, daß Ibsens Streben dahin gehen mußte, Symbole zu finden, die nicht nur charakterisieren oder die Stimmung anschlagen, sondern selbständig wirkende Bedeutung haben als Projektionen des Verhängnisses. Beides zu vereinigen, ist dem Dichter am vollkommensten in dem sich unter den Händen des Bildhauers wandelnden »Auferstehungstag« gelungen.

Ohne daß die Personen es wollen, werden sie von dem Vergangenen beherrscht. Sie mögen sich sträuben, ihr Wollen für etwas anderes einsetzen — sie unterliegen dem Verhängnis. Es zeigt sich, daß Ibsens dramatische »analytische« Technik sich konsequent hieraus ergibt. Das Ereignis der Vergangenheit gewinnt plötzlich wieder Leben, ja mehr Leben, als es je besessen hat. (In J. G. Borkman ist es stets lebendig geblieben, und darin liegt gerade die erschütternde Wirkung.) Die Personen setzen sich neu wieder mit ihm auseinander und erblicken es oft in anderem Lichte; vielfach geht ihnen erst die Klarheit darüber auf, welche Bedeutung das Vergangene für sie gehabt hat. In anderen Fällen bleibt ihnen seine eigentliche Bedeutung dunkel, weil ihnen ihr eigenes tragisches Wesen unbekannt bleibt. Rosmer kommt nicht zur Klarheit über sich selbst. In lebensfernen Spekulationen hat er gelebt, Phantome treiben ihn in den Tod. Ibsen ist hart an die Grenze der Satire gegangen, als er Rosmer sich Vorwürfe machen läßt, daß er seine neuen Gedanken nicht vorsichtig genug vor seiner Frau verheimlicht hat, wo doch gerade hierin eine Schuld liegt. Es ist wahr, Rebekka hat Beate in den Tod getrieben; aber ist Rosmer unschuldig daran? Er verkennt, daß alles nur deshalb so kommen konnte, weil er eine solche tragische Natur war.

Als Katastrophe bevorzugt Ibsen den Tod durch Zufall. Durch

keine Willenstat herbeigeführt, wirken Naturmächte verderblich. So verwertet er in besonders hohem Maße den Tod als Symbol, das aber nur dann befriedigend wirken kann, wenn wir dem Dichter zugestehen, daß der Tod in der Welt dieser Dichtung notwendig ist, auch wenn wir wissen, daß er in dem realen Leben nicht eintreten würde. Es scheint, daß es die Kritik bisher meist unterlassen hat, die Katastrophe Ibsens auf ihre Notwendigkeit zu prüfen, wohl weil die dichterische Technik der Tragödie den Tod als Abschluß vorzuschreiben scheint. Aber Ibsen hat selbst in den Gespenstern gezeigt, daß eine Tragödie, die auf diesen Abschluß verzichtet, viel erschütternder wirken kann, schon aus dem Grunde, weil doch mit dem Tode auch die Tragik aufhört und in unsere Erschütterung sich ein Gefühl der Erleichterung mischt.

Betrachten wir z. B. den Tod von Rubek und Irene, so könnte man zu der Frage kommen, ob das Motiv der Vereinigung im Tode, das Ibsen sehr liebt, nicht allzu stark eingewirkt hat, so daß der Abschluß, der ihn als Dichter befriedigt, doch nicht als innerlich notwendig erscheint. Die Frage soll hier gestellt, aber nicht beantwortet werden. Zweifellos hat Ibsen in dem Drama darauf hinweisen wollen, daß die Tragik im menschlichen Leben viel verbreiteter ist, als man meistens annimmt. Aber es fragt sich, ob zu dieser allgemeinen Tragik eine Katastrophe sich eignet, ja, es fragt sich, ob sie dramatisch ist. Anderseits ist stark betont, daß für Rubek das, was seines Lebens Wert ausmachte, unwiederbringlich dahin ist, und die Tragik des verfehlten Lebens ist erst sehr selten behandelt worden.

Die Tragik der zweiten Personen (meistens Frauen) ist eine wesentlich andere als der Helden. Für sie wird des Helden Verhängnis zum Schicksal. Ibsens Kunst zeigt sich wieder besonders in der innigen Verknüpfung der beiden. Ihnen wird die Tragik eher bewußt; denn sie sind nicht von Natur tragisch, sie haben alle Anlage zur harmonischen Ausgestaltung ihres Lebens, und darum sehen sie das Tragische im Helden eher. Aber wenn sie es erkennen, ist es schon zu spät, sie sind dann schon mit in die Tragik hineingerissen, unter der sie viel tiefer leiden. Nun ist die Entwicklung nicht so, daß das Weib einfach passiv mitgerissen wird. Sondern gerade sie ist die Entschlossene, die Willensnatur, die handelt. Aber ihre Handlungen erreichen nicht den beabsichtigten Zweck, wie es besonders deutlich bei Rebekka ist, sondern sie wirken auf die tragische Anlage des Helden gerade so, daß sie ihn und sie ins Verderben führen.

3. Tragische Motive.

a) Motive der tragischen Disposition.

1. Leidenschaft. Da für manche Theorien des Tragischen die Leidenschaften unumgängliche Bestandteile des Tragischen sind, fangen wir billig mit ihnen an. Ein Überblick über Ibsens Dramen belehrt uns, daß bei ihm Leidenschaften nur selten eine derartige Bedeutung haben. Es fällt auf, wenn einer seiner Helden so von einer Leidenschaft beherrscht erscheint wie John Gabriel Borkman von der Goldgier und Herrschsucht. Doch selbst bei ihm ist die Leidenschaft so eingebettet in romantische Stimmung und die Sehnsucht, Lebenswerte für die Allgemeinheit zu schaffen, daß diese Züge sein Charakterbild in höherem Maße bestimmen. Und stellen wir uns John Gabriel Borkman als Leidenschaftstragödie vor: wie anders müßte sie aussehen! Borkmans Tragik, soweit sie im Drama lebendig wird, beginnt erst nach dem Zuchthaus. Sie enthält zwei Momente: a) Er findet keinen, der mit ihm gemeinsam das Geschehene trägt und ihn wieder aufrichtet. b) Er findet nicht den Weg zurück zum Handeln und Wirken. Diese beiden Momente haben eine Wurzel: die Kälte, wie Ella Rentheim sagt, den Mangel an Gefühlsleben.

2. Die Selbstsucht. Die Selbstsucht kann sich zur Leidenschaft entwickeln, wenn der Mensch alle anderen bewußt für seine persönlichen Zwecke gebraucht; doch dürfte eine solche Selbstsucht kaum tragisch wirken können. Bei Ibsen tritt vielmehr hervor die unbewußte, naive Selbstsucht, die den anderen übersieht, weil sie ganz in sich selbst aufgeht. Beispiele sind in reicher Fülle zu finden. Es zeigt sich hier ein besonders deutlicher Unterschied von Nietzsche, dem individualistischen Romantiker, für den die große Menge der Menschen nur Material ist, während der individualistische Realist Ibsen jedem einzelnen Menschen das Recht und die Pflicht, eine Individualität zu werden, zuerkennt und konsequenterweise von jedem verlangt, die anderen darin zu unterstützen, und so zur Bejahung des Kantischen Sittengesetzes kommt.

Die Selbstsucht ist darum tragisch, weil sie den Menschen daran hindert, ein Individuum zu werden. Im Sinne des doktrinären Individualismus müßte die Selbstsucht die gesteigertste und einzig konsequente Form des Individualismus sein. Aber dieser Individualismus ist verkehrt, da er von einer Abstraktion ausgeht, dem für sich existierenden Individuum. In Wirklichkeit ist es aus dem Zusammenhange mit der Menschheit — nach seiten des geschichtlichen und des ge-

sellschaftlichen Zusammenhanges — nicht zu lösen. Somit ist das Individuum theoretisch eine unberechtigte Abstraktion, praktisch aber bleibt es trotzdem eine Forderung. Aber nicht Selbstsucht ist sein Merkmal, sondern Selbstheit und Liebe, die beiden vollkommensten Ausgestaltungen des praktischen Individualismus. Die Selbstsucht aber ist eine krankhafte Entartung der Selbstheit und vernichtet als solche auch die Liebe. Und darum tut sie dem Individuum unheilbaren Schaden (Peer Gynt, Solneß, Borkman, Rubek).

Wenn es Hebbel als eine Eigenart der neuen Zeit bezeichnet, daß sie nicht in der Weise revolutionär gesinnt ist, die alten Einrichtungen durch neue, unerhörte verdrängen zu wollen, sondern daß sie für die vorhandenen ein besseres Fundament sucht, so daß sie sich aus ihrem inneren Schwerpunkt vollständig ableiten lassen, so sehen wir, wie Ibsen in gleicher Weise danach strebt, die sittlichen Forderungen aus dem Wesen des Individuums abzuleiten.

3. Mängel des Intellektes. Ibsen und seine Kampfgenossen pflegen treu das Erbe des Rationalismus. In seiner ersten Zeit ist Ibsen mehr als später in der Ansicht befangen, daß Kultur und Fortschritt des Einzelnen und der Menschheit in Weltanschauungen liegen. Aufklärungsarbeit zu treiben ist ihnen eine der wichtigsten Aufgaben (vgl. z. B. Björnsons Roman Thomas Rendalen). Die menschliche Tragik erklärt sich auch bei Ibsen oft daraus, daß die Menschen über grundlegende Dinge im unklaren sind; mit der Unklarheit würde auch die Tragik aufhören, falls nicht schon das Verhängnis übermächtig geworden ist. Die Menschen leiden oft an Mangel an Selbsterkenntnis, sie kennen nicht die Schranken, die ihnen gesetzt sind, und verlieren dadurch den inneren Halt, daß sie die Schranken überspringen wollen (Skule, Rosmer). Rosmer ist besonders typisch für den Mangel an Selbsterkenntnis. Er glaubt, daß das Glücksgefühl, das ihn durchströmt, seinen Grund in seiner neuen, freien Denkweise hat, während es in Wirklichkeit seiner innigen Beziehung zu Rebekka entstammt. Er glaubt, die neuen Anschauungen in sich aufgenommen zu haben, und hat doch nur das Theoretische aufgenommen; praktisch, in seinem Moralbewußtsein, ist er der Alte geblieben. Wohl in allen Dramen spielt die Selbsttäuschung eine Rolle, wenn auch bisweilen nur in kleinen Zügen. Mangel an Menschenkenntnis ist auch oft von Bedeutung. Es ist nicht zufällig, daß er besonders in den an der Wende stehenden Dramen Volksfeind und Wildente, dort komisch, hier tragisch auftritt; erkannte doch Ibsen damals selbst, daß er in seiner Menschenkenntnis in die Irre gegangen war. Die meisten der späteren Helden sind in irgend einer Weise menschenunkundige Dilettanten des Lebens. Wiederholt geht die Tragik aus falschen Lebensauffassungen hervor. So wenn Sigurd es für seine

Pflicht hält, zugunsten des Freundes auf das geliebte Weib zu verzichten. Oder wenn Rosmer in falschen Ansichten vom Wesen der Ehe lebt. Oder wenn Rubek glaubt, daß Leben und Kunst zwei nicht zu vereinigende Dinge sind.

4. Mängel des Gefühlslebens. Das vorhin Erörterte reicht großenteils hier mit hinein. Ibsen sieht, wie das Gefühlsleben seiner Zeit noch vielfach romantisch gestimmt ist, und erblickt darin einen großen Schaden. Typisch ist Peer Gynt, dessen Grundzüge ja in vielen der späteren Gestalten wiederkehren. Anderseits ist weit verbreitet eine Schwäche des Gefühlslebens, besonders bei Männern. Typisch ist Allmers, der sich in seinem Schmerz um Klein Eyolf selbst bespiegelt und künstlich festhält, während Rita — wie es natürlich ist — ihrem tiefen Schmerz zu entfliehen sucht. Diese Gefühlsschwäche verschließt ihnen oft die Augen für die Bedeutung der Liebe und Ehe für ihr persönlichstes Leben, so daß sie in ihrer Blindheit es nicht merken, wenn das ihnen bestimmte Weib in ihr Leben tritt (Rubek), oder es später von sich gehen lassen (Borkman). Eine solche Gefühlsschwäche ist das Gegenteil von Individualismus und äußert sich daher leicht als Abhängigkeit von fremdem Urteil (Solneß). Sie nimmt den Betroffenen die intuitive Sicherheit des Lebens, so daß sie am Leben herumtasten und ihren Beruf im Leben verkennen. Den Lebensberuf faßt Ibsen nicht in dem Sinne auf, wie es sonst geschieht, als ein Wirken nach außen, sondern als ein Wirken nach innen; »sich selbst zu realisieren« ist jedes Menschen höchste Pflicht, die nach außen gerichtete Tätigkeit muß sich unmittelbar aus der Natur des Menschen ergeben.

b) Motive des tragischen Verhängnisses.

1. Die verspätete Erkenntnis. Dieses Motiv spielt in Ibsens Dramen eine große Rolle. Die Tragik des Helden wird noch durch den Umstand verschärft, daß er die Erkenntnis seines tragischen Zustandes gewinnt. So wird das Leid von Helene Alving dadurch noch viel tiefer, daß sie am Ende ihr Zusammenleben mit dem Gatten in anderem Lichte ansieht; sie kann sich nicht mehr an dem Gedanken aufrichten, daß sie an einen Elenden gekettet gewesen ist; denn sie mißt sich selbst einen Teil der Schuld bei, daß er so geworden ist. In den späteren Dramen finden wir oft, daß der Held nicht zur Erkenntnis seiner tragischen Natur gelangt, während sie den zweiten Personen klar wird (Borkman, Rubek). Der Held bleibt über sein eigentliches tragisches Wesen im unklaren (besonders Rosmer), so daß die Tragik zum Teil nur in dem Bewußtsein des Zuschauers besteht. Nun ist das, was Rosmer empfindet, auch tragisch, wenn es auch ein Irrtum ist; aber Rubek erscheint sich überhaupt nicht als tragisch, bei ihm liegt das Tragische

nur im Zuschauer. Ibsen hat offenbar dartun wollen, daß das Tragische nicht auf einzelne außergewöhnliche Fälle beschränkt ist, sondern daß es sehr verbreitet ist und sich bei Rubek als Mißmut und Unzufriedenheit, bekanntlich sehr häufigen Erscheinungen, kundgibt.

2. Das verfehlte Leben. Diese Form der Tragik tritt auch bei Rubek besonders hervor, der die Gabe hatte, einen »Auferstehungstag« zu schaffen und nun an Porträtbüsten mit heimlichen Tiergesichtern sein Mißvergnügen ausläßt. Diese Tragik finden wir schon bei Sigurd und Hjördis in den Helden auf Helgeland. Es ist im Grunde dasselbe, wenn die Helden sich an Aufgaben machen, für die sie keinen Beruf haben (Skule, Julian, Gregers Werle, Rosmer, Allmers).

3. Disharmonie zwischen Absicht und Erfolg [1]). Damit ist eigentlich die Grundform alles tragischen Geschehens bezeichnet, soweit wir es nicht mit der reinen Schicksalstragödie zu tun haben. Die Disharmonie kann zweierlei Art sein, 1. daß das Beabsichtigte wohl eintritt, dazu aber noch Wirkungen, die nicht beabsichtigt sind (so besonders häufig bei Shakespeare), 2. daß das Wesentliche der Absicht nicht eintritt, dafür etwas anderes, was der Absicht zuwiderläuft und sich in seinen Erfolgen gegen den Wollenden kehrt — besonders häufig bei Ibsen. Gregers Werle will durch seine Aufklärung Hjalmars Ehe zu einer idealen gestalten, seine Erfolge sind eine kleinliche Szene zwischen den Eheleuten, niederträchtige Tiraden Hjalmars, Hedwigs Selbstmord und für ihn selbst das Bewußtsein, überflüssig auf der Welt zu sein. Rebekka will Rosmer für sich gewinnen dadurch, daß sie ihm die neuen Gedanken gibt, in der Hoffnung, daß sie auch seine moralischen Anschauungen umwandeln werden. Rosmer nimmt wohl die neuen Gedanken an, aber seine moralischen Anschauungen bleiben, ja, sie selbst wird zu ihnen hinübergezogen, und ihre Absicht wird in ihrem Bewußtsein zur Schuld. In irgend einer Form findet sich diese Tragik in allen Dramen (ins Komische gewandt im Bund der Jugend). Die — für Ibsen besonders charakteristische — Kehrseite ist, daß aus dem Unterlassen Konsequenzen erwachsen, die natürlich dem Betroffenen ganz unerwartet kommen. Am deutlichsten tritt es bei Ulrik Brendel und Eilert Lövborg hervor. Helmer wird von seiner Frau verlassen, weil er es unterlassen hat, sie als gleichberechtigten Genossen anzuerkennen. Überhaupt kann man oft bei Ibsens Personen sagen, daß sie tragisch werden nicht durch das, was sie getan haben, sondern durch das, was sie *nicht* getan haben.

---

[1]) Vgl. das »Prinzip der Heterogenie der Zwecke« bei Wundt (Ethik, 3. Aufl., Bd. I, S. 274).



4. Überblick über Ibsens Dramen.

Eine ästhetische Zusammenfassung eines ganzen Lebenswerkes läuft leicht Gefahr, zu vergessen, daß der Dichter sich wandelt. So sehr es für Ibsen zutrifft, daß sein Lebensgang keine Widersprüche und Sprünge kennt, so steht er doch auch nicht still, sondern es ist eine stetige Entwicklung zu erkennen. Die Theorie des Tragischen, die besonders von den letzten Dramen abstrahiert ist, trifft noch nicht im vollen Umfange auf Brand oder die Gespenster zu. Eine kurze Besprechung von Ibsens wichtigsten Tragödien wird Gelegenheit geben zu zeigen, wie sich die Tragik in seinen Dramen wandelt.

Während Ibsen mit seiner Person und seinem Urteil in den meisten Dramen ganz zurücktritt — was immer noch zu wenig beachtet wird — deutet er im Brand seine Auffassung durch die Schlußworte wenigstens an. Brand fragt Gott, als ihn die Lawine verschüttet:

»Sag mir, Gott, im Todesnahn!
Wiegt vor Dir auch nicht ein Gran
Eines Willens *quantum satis?*«

Und eine Stimme antwortet:

»Gott ist *deus caritatis!*«

Mit diesen Worten ist über Brands ganze Auffassung das Urteil gesprochen[1]). Sie war einseitig, daher falsch, weil er Gott nur als fordernden Gott kannte, aber die *caritas* Gottes nicht eingesetzt hatte.

[1]) Wörners Ansicht, daß der Schluß des Brand nur ein Verlegenheitsschluß ist, mit dem der Dichter in das Hergebrachte hinabgleitet, liegt heutzutage gewissermaßen in der Luft. Aber mit ähnlichem Rechte könnte man den Schluß der Räuber als einen unorganischen Bestandteil bezeichnen. Brand ist vielmehr gerade ohne diesen Schluß gar nicht zu denken. Er entspricht denn auch den Schlüssen mancher späterer Dramen. Richtig ist, daß der Schluß noch nicht so eng mit dem Drama verwachsen ist wie später. Dadurch wirkt er überraschend und gewaltsam. Die Katastrophe tritt plötzlich und unerwartet ein, die Handlung bricht jäh ab, während Ibsen später in steter Neigung die Handlung in die Katastrophe hineinzuleiten sucht. Die Handlung des Brand ist eben im Grunde mehr episch als dramatisch. Sie ist Zustands- und Charakterschilderung; aber ihr fehlt das Ziel, auf das die dramatische Handlung unverrückbar hinsteuert. Das Motiv der Eiskirche ist zwar wiederholt angeschlagen — auch ein Beweis, daß Ibsen von Anfang an vorhat, Brand in der Eiskirche sterben zu lassen —; aber dramatischer Nerv und dramatische Stimmung ersetzen doch nicht den Mangel an dramatischer Handlung. So muß denn Brand, als er seine Kirche erbaut hat, plötzlich zu dem Entschlusse kommen, das Volk in die Höhe zu führen. Es ist mir nicht zweifelhaft, daß der Zug in die Höhe, wo die Eiskirche ist, eine der ersten Intuitionen des Dichters war (vgl. das Gedicht »Auf den Höhen«).



Ihm selbst geht die Klarheit auf, als er erkennt, daß er in die Eiskirche gekommen ist: »Im Gesetz erfriert die Seele.« Sein Grundsatz »Alles oder nichts« ist unmenschlich. Seine Tragik ist, daß er das Menschliche überwinden will. Aber er wird nicht ein Übermensch, sondern immer weiter treibt es ihn in das Außermenschliche hinein. Zuerst kämpft er gegen das Untermenschliche (in der höchsten Steigerung beim Tode seiner Mutter); aber es ist die Konsequenz seiner Ideologie, daß er auch das Menschliche bekämpfen muß. Er will die Menschen vom Menschlichen loslösen: um seines Berufes willen läßt er sein Kind sterben, Agnes verwehrt er die Trauer um das tote Kind, das Volk der Fischer führt er ins unwirtliche Hochgebirge; darum lösen sich die Menschen auch von ihm. Wie ein Stern erschien ihnen das Wort: »Eins ist: Leben und — Gott dienen.« Aber ihre Begeisterung schlägt um in Haß, da Brand sie erst vom Leben losreißen will. Das ist die Romantik, die in seinem tiefsten Innern lebt. Brand kämpft — natürlich in heiligstem Wollen — gegen die göttliche Ordnung der Welt. So ist seine Tragik in Hebbels Sinn. Aber ganz Ibsensch ist, daß er sich selbst Gewalt antun muß, daß sein Weg durch Leiden geht. Durch Vererbung und Lebenserfahrungen ist es dahin gekommen, daß die Liebe ihm, der so voll Liebe ist, nicht als Lebensmacht, sondern als ein zu Überwindendes erscheint.

Brands unbeirrbarer Wille richtet sich auf ein festes Ziel. In den späteren Dramen treten diese beiden Momente (Wille und Ziel) je mehr und mehr zurück. Julian strebt zwar auch einem Ziele nach, aber als Schwärmer. In Lona Hessel und Dr. Stockmann ist noch einmal beides verbunden; aber schon in Gregers Werle sehen wir Wille und Ziel ins Tragikomische gewandelt. Rosmer kennt wohl ein Ziel, aber er hat noch nicht den festen Willen, es zu erstreben; er ist nicht über eine unklare Absicht hinausgekommen. Und die Späteren — sie haben früher einen Willen und Ziele gehabt, aber das ist lange her. Im Drama sehen wir sie willenlos und ziellos treiben wie ihr Urbild Peer Gynt. In Peer Gynt hat Ibsen einen Helden gestaltet, der tatsächlich Willen und Ziel nicht kennt. Immer wieder ist er zu den Gyntischen Naturen zurückgekehrt, weil er in ihnen die Tragik, die Sünde seiner Zeit zu treffen glaubte. Da er selbst ein Kämpfer war, der Sturmwetter am meisten liebte, so mochten ihm die Kämpfe von Willensmenschen eigentlich nicht als tragisch erscheinen, da die Betätigung des Willens das erfahrene Leid zum Teil wieder aufhebt. Dagegen erkannte er wohl als eigentlich tragisch willen- und tatenloses Hindämmern, das die Kräfte des Menschen verkommen ließ. Die Betroffenen sind sich der Tragik oft gar nicht bewußt, erst das tief blickende Dichterauge entdeckt sie. Darum kommt es bei Ibsen öfter

vor, daß die Tragik weniger ein bewußter Zustand der Helden als vielmehr der Zuschauer ist[1]).

In Peer Gynt hat Ibsen zuerst versucht, die Willens- und Ziellosigkeit dramatisch zu fassen. Es war das eine Aufgabe von eigenartiger Schwierigkeit. Denn er mußte darauf verzichten, eine durch den Willen des Helden herbeigeführte Handlung zu schaffen. Zweifellos ist er der Schwierigkeit hier noch nicht Herr geworden. Statt eines Dramas entstand ein dramatisches Gedicht. Es fehlt die innere Abgeschlossenheit, die Einheit der Handlung. Es erscheint als zufällig, daß er Peer Gynt zu dem Dovre-Alten und nach Afrika führt; ebensogut hätte er ihn eine Reise nach Liliput oder auf den Nordpol machen lassen können. Der Stoff ist einer ungeheuren Ausdehnung fähig, weil ihm die natürliche Begrenzung einer in sich verknüpften Handlung fehlt. Da bei der Abfassung des Dramas die Absicht mitgewirkt hat, Björnsons Bauernnovellen und ihre ideale Auffassung zu persiflieren, so hat Ibsen wohl die Erzählungstechnik zu direkt auf das Drama übertragen. Seine Aufgabe für die Zukunft war, wenn er den Peer Gynttypus an führender Stelle beibehalten wollte, Handlungen zu erfinden, die abgeschlossen waren, ohne daß der Held sie herbeiführte. Der Held mußte vielmehr selbst von dem Fluß der Handlung ergriffen werden. Eine solche Handlung hatte er schon einmal in den Helden auf Helgeland geschaffen. Es galt, die dort geübte Technik wieder aufzunehmen, die darin bestand, daß ein Ereignis der Vergangenheit überragend in die Gegenwart hineinreichte[2]). Dies geschah in Kaiser und Galiläer. Julian bäumt sich in ohnmächtigem Hasse gegen das Christentum auf und will das versunkene Heidentum wieder lebendig machen. Man hat Ibsen vorgeworfen, daß Julian nicht tragisch sei, weil der Gegner unerreichbar groß sei; darum könnte der Held höchstens tragikomisch wirken. Diese Auffassung setzt voraus, daß die Seele des Dramas der tragische Konflikt sein müsse. Für Ibsen lag gerade das Tragische darin, daß Julian überhaupt den Plan faßte, die Entwicklung rückwärts zu wenden. Was ihn menschlich an den Stoff fesselte, war nicht so sehr der welthistorische Gegensatz, als die Psyche des Schwärmers, der mit falschen Mitteln einem unerreichbaren Ziele nachjagt. Und merkwürdig: Ibsen wird jetzt selbst zum Schwärmer. Er glaubt, die Formel für die von ihm so tief gefühlte Verderbnis der Gesellschaft gefunden zu haben: Wahrheit und Freiheit werden unterdrückt, weil die Gesellschaft auf dem Grunde der Lüge ruht; wird die Lüge ver-

[1]) Bisweilen kann man auch sagen: die Tragik liegt weniger in den Personen als in den Ereignissen.

[2]) Über die Einwirkung der Nibelungensage auf Ibsens Dramatik s. meinen Aufsatz »Ibsen und die Nibelungensage« in dem Buche »Ibsens Beruf«.

nichtet, so muß mit der Wahrheit auch die Freiheit kommen. In der Absicht, unmittelbar reformierend zu wirken, wendet er sich ermunternd, fordernd, warnend, drohend an Individuum und Gesellschaft (Stützen der Gesellschaft, Puppenheim, Gespenster, Volksfeind). Nirgends liebt Ibsen so die Kontraste und Konflikte wie in diesen »Gesellschaftsdramen«. Aber dennoch kann man diese Gruppe von Dramen nicht als Konfliktsdramen bezeichnen. Denn die Konflikte geben mehr die Stimmung, als daß die Dramen aus ihnen hervorwüchsen. Und vor allen Dingen hat der Konflikt niemals die Bedeutung, daß der Held durch ihn untergeht; wie oben schon gesagt, wird in der einzigen Tragödie dieser Gruppe der Held tragisch nicht durch den Konflikt, sondern durch den Verzicht auf den Konflikt (Helene Alving in den Gespenstern). Der wichtigste Beweis dafür, daß Ibsen in diesen Dramen auf einem Abwege ist, liegt darin, daß er in den früheren und späteren Dramen mit Vorliebe Menschen gestaltet, die von Natur tragisch sind, bei denen das Tragische ein integrierender, geheimnisvoller Bestandteil der Individualität ist, während hier den Personen das Tragische sehr fern liegt, oder wo es sich zeigt (Dr. Rank, Oswald), sehr leicht zu erklären ist. Der Dichter will hier nicht das Rätsel des Menschen und Menschenschicksals ergründen, sondern er will seine Mitmenschen lehren, bessern und bekehren. Die zeitlose Aufgabe des Dichters hat sich ihm in eine zeitliche gewandelt. Daher auch der rationalistische, berechnende, bisweilen nüchterne Zug in diesen Dramen, der allerdings eine erschütternde Wirkung (Gespenster) nicht ausschließt.

In der Wildente verläßt Ibsen den Abweg wieder, indem er den Konflikt des Individuums mit der Gesellschaft fallen läßt, der von jetzt an nur vereinzelt erscheint. Auch in dem ersten Drama dieser Periode gelingt es ihm noch nicht, eine Gyntische Natur zum Helden einer Tragödie zu machen. So wird denn nicht Hjalmar Ekdal Hauptperson, sondern Gregers Werle, der fremd, unerwartet und unwillkommen in einen abgeschlossenen Lebenskreis hineinschneit. Das Drama hat zwei Schauplätze (Haus Ekdal und Haus Werle) und zwei Handlungen; dem Zuschauer wird zugemutet, sich in die Vergangenheiten mehrerer Personen, die innerlich gar nicht zusammengehören, zu versetzen; das Interesse gleitet am Schluß von Gregers Werle vollständig auf die Familie Ekdal ab: alle diese Schwächen — trotz deren diese Tragödie, der in ganz eigenartiger Mischung Satire und Komik beigefügt sind, vielleicht die ergreifendste von Ibsens Schöpfungen ist — mußte Ibsen zu überwinden trachten, da er seiner ganzen Anlage nach auf innere Geschlossenheit bedacht war. In der Wildente hatte er ohne vollen Erfolg dem Drama durch ein Symbol die Einheit zu geben versucht,

in Rosmersholm kehrte er wieder zu der Technik der Helden auf Helgeland zurück, der Handlung dadurch Einheit zu geben, daß sie auf ein Ereignis der Vergangenheit bezogen wird, das die Katastrophe im Gefolge hat. Bewundernswürdig geschlossen ist Rosmersholm. Die Handlung rollt ab, ihrem eigenen Schwergewichte folgend. Krolls Besuch auf Rosmersholm, mit der Absicht, Rosmer für sein konservatives Blatt zu gewinnen, gibt den Anstoß, aus dem sich alles andere ergeben muß; aber selbst ohne diesen Anstoß hätte es so kommen müssen; so oder so, das Verhängnis nahm seinen Gang. In der Geschlossenheit war Rosmersholm kaum zu übertreffen. So steht denn auch in dieser Hinsicht der Epilog zurück. Der Bärentöter Ulfheim ist ziemlich willkürlich und künstlich herangeholt, man kann ihn sich wegdenken oder durch jemand anders ersetzen, in Rosmersholm aber der strengste Zusammenhang. Nüchtern betrachtet, könnte auch Ulrik Brendel fehlen; aber schon als Rosmers Lehrer steht er näher, und vor allem ist er in unvergleichlicher Weise in die Stimmung des Dramas hineingezogen. Aber in anderer Hinsicht erfolgt ein Fortschreiten über Rosmersholm hinaus. Das große Ereignis der Vergangenheit (Beates Selbstmord) geht zu wenig aus dem Charakter des Helden hervor; Beate hat sich getötet, weil Rebekka sie dazu trieb, die dadurch einen peinlichen intriganten Zug erhält, und Rosmer erhält erst durch wiederholte Aufklärungen Gewißheit. Ganz anders ist es, wenn Rubek und Irene von dem »Auferstehungstag« sprechen. Das läßt sich gar nicht anders erwarten; bei ihrem ersten Zusammentreffen mußten sie von diesem Werk, ihrem »Kinde«, sich unterhalten. Dieses Werk der Vergangenheit, an dem sie beide so innigen Anteil haben, ist wie körperlich zugegen und braucht nicht erst mit Mühe ans Licht gezogen zu werden. Rubeks tragische Disposition zeigt sich ganz klar an seinem Verhalten gegenüber dem Modell und dem Bildwerk, und daß das Verhängnis [1]) daraus hervorgeht, ist unmittelbar einleuchtend. Bei Rosmers Untergang kann man in den Irrtum verfallen, ihn aus Rebekkas Handeln herzuleiten; die Schuld an Rubeks Untergang aber kann man nur in ihm selbst finden.

Die zwischen Rosmersholm und dem Epilog liegenden Tragödien fügen kein wesentlich neues Moment für Ibsens Tragik hinzu. Sie sind ebenfalls Tragödien des Individualismus, nicht in dem Sinne, daß das Individuum durch seine Ansprüche oder Leidenschaften zugrunde geht, sondern umgekehrt durch Verkennung seines individuellen Charakters und Berufes. Wir sind im allgemeinen nicht gewohnt, der-

[1]) Wenn man den Tod auch nicht für gerechtfertigt hält, so ist es für den Künstler doch schon ein Verhängnis, den Verlust der künstlerischen Inspiration feststellen zu müssen.



artige im Grunde passive Naturen als Helden von Dramen zu sehen — woher sich auch viele Mißverständnisse Ibsen gegenüber erklären —, während wir sie dem Roman zugestehen, der durch seine Technik weit mehr in der Lage ist, dem Leser des Dichters Absichten völlig klar zu machen. Man hat oft gesagt, daß Ibsens Dramen eigentlich nur fünfte Akte sind; man könnte vielleicht noch richtiger sagen, daß sie Romanschlüsse sind, dramatisch konzipiert und gestaltet. Hier liegt ein Problem, das Problem, ob Ibsens dramatische Technik etwas Singuläres, Vorübergehendes ist, oder ob er Neuland für das Drama erschlossen hat. Ursprünglich geht er dem Problem des Individualismus nach in monologischen Tragödien — eine, Brand, hat noch einen aktiven Helden —; mit dem Verzicht auf den Monolog [1]) ist zunächst der Abweg der »Gesellschaftsdramen« verbunden; mit der Wildente kehrt er zum Individualitätsproblem zurück, aber jetzt in immer kunstvoller ausgearbeitetem Dialoge, wobei er über die monologischen Dramen hinüber mehr und mehr wieder die Technik der Helden auf Helgeland aufnimmt.

[1]) Vielleicht wäre es sehr reizvoll, zu untersuchen, welchen Einfluß der Verzicht auf den Monolog für Ibsens Entwicklung hat.

Bemerkungen.

Künstler und Dilettant.

Von

Emil Lat.

Der Unterschied zwischen Künstler und Dilettanten soll hier nicht an objektiven Merkmalen ihrer Werke, sondern an der seelischen Beschaffenheit der Hervorbringer selbst geprüft werden. Gehen wir von der Wortbedeutung des Dilettanten, des »sich Ergötzenden«, aus, so finden wir als eins seiner Merkmale, daß er sich durch sein Tun Lustgefühle verschaffen will, und zwar jene Lustgefühle, welche die Betätigung auf dem Gebiete der Kunst mit sich bringt. Vom Künstler können wir nur sagen, daß der einzige Endzweck, auf den sein ganzes Tun hinzielt, das Kunstwerk ist. Der Dilettant unterscheidet sich vom Künstler ungefähr so, wie der Spaziergänger vom Reisenden. Dieser sucht sein Ziel ohne alle Umwege auf der kürzesten Geraden zu erreichen, jener findet sein Vergnügen im Wandern selbst. Verfolgen wir den Weg, den beide zurücklegen.

Ausführliche Darlegungen über den Weg künstlerischen Schaffens finden sich in Dessoirs Ästhetik sowie in dem Aufsatze J. K. Kreibigs »Beiträge zur Psychologie des Kunstschaffens« (im 4. Bande dieser Zeitschrift). Dort wird das Kunstschaffen zerlegt in die drei Stadien der Konzeption, Skizze und Ausführung (innere Durchführung), hier in die der Konzeption, Komposition und Koadaption. Beide Einteilungen stimmen im wesentlichen überein. Ohne die Bedeutung dieser Dreiteilung in Frage zu ziehen, möchte ich doch für meine Zwecke eine Zweiteilung vorschlagen, die zum wenigsten den Vorteil hätte, daß die beiden Perioden durch ein deutliches äußeres Moment geschieden sind. Die erste Phase umfaßt die inneren Vorgänge des Kunstschaffens bis zum Augenblicke der ersten Objektivierung des Ergebnisses, die zweite das Zusammengehen innerer und äußerer Vorgänge vom Augenblick der ersten Skizzierung bis zur Vollendung. Und zwar empfiehlt sich diese Zweiteilung, weil Konzeption, Komposition und Koadaption wohl theoretisch geschieden werden können, nicht aber im konkreten Falle, wo vielmehr diese drei Stufen ineinanderfließen, ferner deshalb, weil Konzeptionserscheinungen noch bei der Skizzierung und Ausführung vorkommen können und in den meisten Fällen tatsächlich vorkommen, wie ja manchesmal erst der Reim den Gedanken erzeugt.

Bei jedem Schaffen auf dem Gebiete der Kunst sowohl beim Dilettanten wie beim Künstler beginnt die erste Periode mit dem scheinbar spontanen Auftauchen einer Phantasievorstellung oder eines ganzen Komplexes von Phantasievorstellungen im Bewußtsein, das ist mit der Konzeption. Dieser erste Keim entwickelt sich und wächst durch das Hinzukommen neuer Vorstellungen, die nach den Gesetzen der Assoziation (im allgemeinsten Sinne) wie bei der Kristallisation anschießen, um wieder ihrerseits einen Einfluß auf die ursprünglichen Vorstellungen auszuüben. Der Form nach läßt sich hierbei zwischen den Individuen kein Unterschied feststellen, da ja alle denselben seelischen Gesetzen gehorchen müssen. Bezüglich des

Inhaltes dieser Vorstellungen indessen lassen sich die Menschen in künstlerisch phantasiebegabte und -unbegabte unterscheiden, je nachdem ihre seelische Veranlagung das Auftauchen und Assoziieren von Phantasievorstellungen, welche ästhetische Gefühlswirkungen auslösen können, begünstigt oder nicht. Zu den Phantasiebegabten gehören selbstverständlich die Künstler, aber auch die Dilettanten müssen eingereiht werden, da erstens nicht angenommen werden kann, daß sie sich freiwillig einem Gebiete zuwenden, dessen Anforderungen ihrem psychischen Ausleben Schwierigkeiten bereiten anstatt Erleichterungen, und zweitens die Ableitung des Wortes uns belehrt hat, daß der Dilettant von vornherein auf Lustgefühle ausgeht, die ihm nur das ungehinderte Spielen der Seelentätigkeiten gewähren kann.

Jede Phantasievorstellung hat ihren Inhalt und ihren Umfang. Ist vielleicht in dem einen oder dem anderen dieser Punkte ein Unterschied zwischen Künstler und Dilettanten zu beobachten? Daß die Wucht oder die Bedeutung dieser Phantasievorstellung entscheidend wäre insofern, als man die für die Auffassung des Daseins als ästhetische Erscheinung neue Gesichtspunkte aufdeckenden Konzeptionen dem Künstler vorbehielte, während der Dilettant sich mit jenen Phantasievorstellungen begnügen müßte, die das Dasein von einer niederen Warte betrachten? Hierfür fehlt es an entscheidenden Beweisen, obwohl natürlich der Dilettant die weniger bedeutenden Inhalte, die ein vergnüglicheres Spiel gestatten, bevorzugt, wovon später mehr zu sagen sein wird. Oder verhält es sich so, daß der weitere Umfang des ganzen Vorstellungskomplexes den Künstler ausmacht? Daß für ihn die Leichtigkeit und Schnelligkeit, mit der an die ursprüngliche Phantasievorstellung alle übrigen Vorstellungen sich anschließen, charakteristisch wäre? Auch dem widerspricht die Erfahrung. Wie zögernd und schwerflüssig geht die Entwicklung des ersten Keimes in der Phantasie manches Künstlers vor sich, und wie leicht fügen sich wieder bei einem weniger wählerischen Dilettanten neue Vorstellungen an die ursprünglichen, den Umfang mühelos erweiternd. Ich glaube, »Madame Bovary« hat sich langsamer entwickelt als die weit um sich greifende Fabel eines Familienblattromanes.

So gibt uns weder der Inhalt, noch der Umfang, noch auch das Tempo des Anwachsens einer Phantasievorstellung eine Handhabe, um zwischen Künstler und Dilettant eine Grenze zu ziehen. Dann bleibt uns nur zu sagen:

Der Unterschied zwischen beiden liegt in den die Phantasievorstellungen wie alle anderen psychischen Vorgänge begleitenden Gefühlen, genauer gesagt, in dem verschiedenen Grade der Intensität des Gefühlsverlaufes. In Kürze könnte man das gegenseitige Verhältnis dahin bestimmen: Was beim Künstler Affekt ist, ist beim Dilettanten lediglich Gefühl.

Vorerst muß betont werden, daß mit der Bezeichnung »Gefühl« hier selbstverständlich nicht einfache, elementare Gefühle gemeint sind, sondern Totalgefühle höherer Ordnung, deren Bestandteile jene elementaren Gefühle bilden. Sind doch die Phantasievorstellungen, von denen wir sprachen, bereits sehr zusammengesetzte Gebilde, denen auf der Gefühlsseite ebenfalls zusammengesetzte Produkte entsprechen müssen. Nun unterscheiden sich bekanntlich Gefühl und Affekt durch den Intensitätsgrad voneinander; wobei nicht zu übersehen ist, daß der Intensitätsunterschied auch Verschiedenheiten im ganzen Ablauf der Gemütsbewegungen bedingt, insofern der Affekt deutlich in Anfangsstadium, Höhepunkt und Abstieg zerfällt, während das minder lebhafte Gefühl diese Stadien mehr ineinander fließen läßt. Graphisch dargestellt, würde der Affekt einer lebhaft bewegten Kurve, das Gefühl etwa einer schwachen Bogenlinie gleichen.

Der Affekt äußert sich ferner in triebartigen Bewegungen: auf diese »Ausdrucksbewegungen« lassen sich in letzter Linie alle künstlerischen Äußerungen zurück-

führen. Im Anfange der Kunstentwicklung, soweit uns diese zugänglich ist, steht die triebartige Ausdrucksbewegung des Affektes. Da die Kunst nicht vom Himmel herabgefallen sein kann, müssen wir sie aus etwas, was noch nicht Kunst ist, ableiten. Hier bieten sich uns ungezwungen die Affektbewegungen dar. Ausführlich hat Wundt die Vaterschaft dieser Bewegungen zu allen Kunstäußerungen in seiner Völkerpsychologie behandelt; daß diese Herkunft noch gegenwärtig im Künstler merkbar ist, hoffe ich im folgenden einigermaßen zu zeigen.

Kehren wir nun zu unserem Gegenstande zurück. Ein starker Affekt, hervorgerufen durch Phantasievorstellungen, beherrscht den Künstler, er mag nun einem primitiven Naturvolke oder einer hochentwickelten Kulturperiode angehören. Dieser Affekt entladet sich in entsprechenden Ausdrucksbewegungen; diese werden sich von den Ausdrucksbewegungen anderer — das heißt nicht einer ästhetischen Phantasievorstellung entsprungener — Affekte desto weniger unterscheiden, je näher der Künstler noch dem Anfangsstadium der Kunstentwicklung steht, je weniger Mittel ihm die Kultur bietet. Der Künstler des primitiven Nomadenvolkes drückt seinen Affekt in rhythmischen Sprüngen, in einem rhythmisch gegliederten Schreien aus; der Künstler der Neuzeit bedarf zum selben Zweck einer Symphonie. Dem innersten, oder wenn man will, untersten Wesen nach sind beide Tätigkeiten dasselbe: triebartige Ausdrucksbewegungen. Eine Beobachtung des Seelenzustandes des Künstlers, soweit diese möglich ist, hat kein anderes Ergebnis. Wir bemerken bei ihm vorerst eine leicht reizbare Veranlagung der Gefühlsregion; eben sie ist es, die ihn zum Künstler *(genus irritabile)* prädestiniert, da doch für ihn die Welt keine anderen Reize zur Verfügung hält, als für die übrigen Menschen. Das »himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt« gilt nicht nur von der Seele des Liebenden, sondern auch des Künstlers. Dieser hat nur den einen Beruf: seinem Affekte zu folgen und ihn auszudrücken. Wenn er aus äußeren Gründen eine andere Tätigkeit ergreift oder zu einer solchen ausgebildet wird, drängt es ihn mit Macht zur Ausübung seiner Kunst. Er fragt nicht nach Schwierigkeiten, die sich der Ausübung seiner Kunst entgegenstemmen, er achtet nicht der Bedürfnisse seines Körpers, nicht der Spröde seines Arbeitsmaterials; er arbeitet, wenn's sein muß, jahrelang, bis er sich restlos ausgedrückt hat. Denn sein Affekt schwindet erst, wenn die letzte Spur des Reizes, der ihn hervorgerufen, verweht ist. Solange aber der Künstler am Werke ist, wird immer wieder dieser Reiz erneuert, schöpft er immer wieder Nahrung aus allen Phasen und Wandlungen der Phantasievorstellungen. Der Affekt sucht ohne Rücksicht auf alle Hemmungen nur jene Ausdrucksform, die ihm adäquat ist. Den Dichter kümmert es nicht, ob die Fertigstellung eines Epos sein ganzes Leben verschlingt, so wenig, wie der Baumeister des Mittelalters danach frug, ob er den Dom vollendet sehen werde, dessen Grundstein er gelegt. Muß der Künstler sein Schaffen unterbrechen, er findet erst Ruhe, bis er die Arbeit von neuem aufnehmen kann. Ist der Affekt restlos in dem Werke aufgegangen, dann kann es dem Schöpfer allerdings gleichgültig werden, etwas Fremdes, ja Unverständliches. Wohl kann das begonnene Werk auch beiseite gelegt werden, ohne je der Vollendung zugeführt zu werden. Das sind jene Fälle, wo der Affekt, der von den Phantasievorstellungen erregt wurde, ein unnatürliches Ende findet, weil diese mehr versprachen als sie halten konnten, oder weil er von einem neuen Affekte überwältigt wurde. Für jenen Fall mag Goethes »Elpenor« (Brief an Schiller 27. oder 28. Juni 1798), für diesen Schillers »Warbeck« (Brief an Goethe 10. März 1802) als Beispiel dienen.

In tiefstem Wesen verschieden von diesem eindringenden und weitfassenden, doch immer triebartigen Schaffen »aus dem Urgrunde des Unbewußten heraus«, wie

man zu sagen liebt, das den affektbeherrschten Künstler charakterisiert, ist das Verhalten des Dilettanten. Auch seine Phantasievorstellungen sind mit Gefühlswirkungen ausgestattet, die ja allen Vorstellungen und insbesondere den ästhetischen Phantasievorstellungen zugesellt sind. Diese Gefühlswirkung erhebt sich jedoch — entsprechend der »kälteren«, nämlich weniger reizbaren Veranlagung des Dilettanten — nie in die Höhen des Affektes, sondern verbleibt in der gemäßigten Zone des Gefühls. Daß dem in der Tat so ist, zeigt uns das ganze Gehaben des Dilettanten. Er überschreitet nie die Grenze des Hergebrachten, nie wird er »neue Werte« schaffen. Er unterscheidet sich nicht in auffallender Weise von seiner Umgebung — außer wenn er den Künstler nachahmen will: dann steigert er rein äußerlich sein ganzes Treiben, da er es innerlich nicht kann. Sonst bleibt er immer »bei sich«. Die Ekstase der Verzückung und das qualvolle Ringen, beides ist ihm fremd. Und eben weil er nicht hingerissen wird, bleibt ihm Selbstbesonnenheit genug, die Vorgänge in seiner Phantasie mit Genuß zu verfolgen. Diesem Genusse, der bei Affekterregungen vollständig ausgeschlossen ist, verdankt er ja seinen Namen. Neben den Phantasievorstellungen mit ihrer Gefühlsseite läuft beim Dilettanten noch eine zweite Gefühlsreihe, die Lust an seinem inneren Tun. Steht das Schaffen des Künstlers unter der unausweichlichen Alleinherrschaft des Affektes, der austoben muß — das Treiben des Dilettanten trägt den Charakter des Spiels, dessen Objekte die Phantasievorstellungen und ihre unmittelbaren Gefühlswirkungen sind.

Die weiteren Konsequenzen dieses Verhaltens ergeben sich von selbst. Will der Dilettant etwas wie ein Kunstwerk zustande bringen, so bleibt ihm nur übrig, die Äußerungen des Affektes nachzuahmen; er bedarf also des Vorbildes einer bereits bestehenden Kunstübung. Wie denn auch Goethe in seinem Aufsatze »Über den sogenannten Dilettantismus« es ausspricht: »Dilettantismus setzt eine Kunst voraus, wie Pfuschen das Handwerk.« So leitet der Dilettant sein bescheidenes Wässerlein in das von dem Gießbach des Künstlergeistes ausgewühlte Bett und freut sich seines Plätscherns. Dieses Spiel treibt er nur nebenbei, gleichgültig, ob er sonst einem Berufe nachgeht oder nicht; das Gefühl ist nicht mächtig genug, das Leben auszufüllen. Er hört auf, wenn seine Freude am Spiel verflogen ist, während der Affekt nicht ruht, bis er gänzlich ausgeströmt ist. Darum meidet der Dilettant die großen Kunstformen; das Stilleben, ein Liedchen, ein Tanzstückchen, die Novelle und insbesondere die bloß reproduzierenden Künste des Sängers, Rezitators oder Musikmachers sind seine Domäne. Hier hat schon ein anderer vorgeschaffen, die Linien gezogen, die er mit Gefühl ausfüllen kann.

Gehen wir nun zur Beschreibung der zweiten Phase über und wenden wir die Aufmerksamkeit wieder dem Künstler zu. Die Phantasievorstellungen treten in den vom Affekte getriebenen Ausdrucksbewegungen aus dem Innern des Künstlers in die Außenwelt: als erste hastige Formung einer Tonmasse, als hingeworfene Striche oder Farbenflecke, als gesummte Melodie oder gemurmelte Worte, wenn hier nicht stellvertretend sofort Noten- oder Schriftzeichen verwendet werden. Alle diese Handlungen bewahren den Charakter von Triebbewegungen, von »einfachen, unter Wirkung eines einzigen, das Gefühl[1]) erregenden Motivs entstehenden Willenshandlungen« (Wundt, Völkerpsychologie I, 38) auch dann, wenn der Künstler mitten in einer Kultur steht, die mit komplizierteren Verhältnissen rechnen muß, als jenes primitive Zeitalter, wo schon die reine, ohne weiteres Material zutage tretende Ausdrucksbewegung ästhetische Gefühle erweckte. Wie der ekstatische Tänzer eines Naturvolkes ohne Willensbestimmung seinen Affekt in charakteristischen Tanz-

[1]) Im weiteren Sinne, der Gefühl und Affekt umschließt.

bewegungen austobt, so wirft der Künstler der späteren Zeit seine Farben auf den Karton, die Wort- oder Notenzeichen aufs Papier. Beide setzen ihren inneren Affektzustand um in eine äußere, sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit. Eben aus dem Affektzustand erklärt sich die blinde Sicherheit ihrer Bewegungen, die an die Unbeirrtheit der Mondsüchtigen, an die Kraft des Tobsüchtigen erinnert; eben daher stammt auch die Möglichkeit für Dritte, sich in diese vom Künstler geschaffene Wirklichkeit »einzufühlen«, d. h. diese äußere Realität in eine eigene, wenn auch schwächere Gemütsbewegung zurückzuverwandeln. Diese Möglichkeit besteht natürlich nicht nur für den Dritten, sondern in noch höherem Maße für den reizbaren Schöpfer selbst, der aus den äußeren Wirkungen seiner Tätigkeit wieder neue Konzeptionen sich holen kann, die seinem Werke dann Tiefe und Beziehungsreichtum geben. Hindernisse, welche sich etwa aus einer seelischen Indisposition des Künstlers oder aus dem Widerstreben des Materiales ergeben, an welchen sich der Affekt stauen muß, vermehren nur dessen Stromkraft, bis sie das Hindernis wegschwemmt. Kühnheiten, die noch am fertigen Werke verblüffen, sind dann die Folgewirkungen des gehemmten und wieder freigewordenen Affektes. In einem auf- und abwogenden Rausche, dionysisch schafft so der Künstler, bis alle Ausdrucksmöglichkeiten des ganzen Komplexes der Phantasievorstellungen, sowohl der ursprünglichen wie der später neu hinzugekommenen, erschöpft sind. Unnötig zu sagen, daß zwischen allen diesen Phantasievorstellungen Assimilationen hin und her gehen, wodurch wieder die »Einheit« im Kunstwerke bedingt wird. Ist dann der Ansturm des Affektes, der sich in den Ausdrucksbewegungen ausgewirkt hat, vorüber, sind auch die aus letzteren zurückströmenden schwächeren Affektwellen verebbt, so wird diese vom Willen des Künstlers unabhängige, nur im Inhalte der Vorstellungsgebilde begründete Assimilationswirkung abgelöst durch die bewußte, zweckverfolgende Willenstätigkeit des Künstlers. Alle Bestandteile des nunmehr der Außenwelt angehörenden Kunstwerkes, der Skizze werden jetzt planvoll gruppiert; hier wird verstärkt, dort verwischt, notwendige Verbindungen (»Verzahnungen«) ergeben sich und Überflüssiges fällt fort. Alles geschieht in der Absicht, den Ausdruck des jetzt schon der Erinnerung angehörenden Affektes möglichst deutlich zu gestalten. Auch bei dieser äußerst wichtigen Tätigkeit, bei welcher der bisher verantwortungslose Künstler Fleiß und Kenntnisse entfaltet, können neuerliche Teilkonzeptionen vorkommen. Ihretwegen findet so mancher Künstler kein Ende und empfindet seine Werke als nicht fertig, weil er diese späten Konzeptionen nicht verarbeitet hat; unvollkommen erachtet er sein Werk nur, wenn die erste, wichtigste Konzeption nicht voll zum Ausdrucke gelangte.

Hier scheint mir der Platz, auf die Frage einzugehen, ob der Künstler beim Schaffen an das Publikum denke. Aus dem Gesagten ergibt sich als Antwort: Nein und ja. Solange der Künstler vom Affekte beherrscht ist, muß jeder anderweitige Vorgang in seiner Seele ausgeschlossen bleiben; Affekte haben ja das Kennzeichen der großen Intensität, daß der ganze Mensch von ihnen in Anspruch genommen wird, Seele und Körper. Der Affekt und seine Ausdrucksbewegungen: das ist das ganze Bild. Einen Gedanken an Publikum, Erfolg, Geldertrag und dergleichen werden wir darin nicht finden. Sobald aber der Affekt verrauscht ist, können natürlich andere Vorstellungsreihen im Künstler auftauchen; und eine Beziehung zum Publikum muß sich in dem Momente einstellen, wo die ordnende, zweckverfolgende Tätigkeit des Künstlers beginnt. Jetzt, wo sein Werk, wenn auch erst in den gröbsten Zügen, in der Außenwelt ihm gegenübersteht, wird er selbst Publikum, allerdings ein einzigartiges Publikum. Im Gedächtnisse eingegraben ist der Affekt: in der Außenwelt vor ihm steht dessen Werk, nun vergleicht er dieses mit jenem,

beide sollen sich gewissermaßen decken. Er, der Künstler, ist der einzige, der dies vollbringen kann, indem er am Werke so lange ändert, bis es nichts ist als reiner Ausdruck des Affektes. Zu welchem Zwecke? Die Entwicklung der sozialen Welt wiederholt sich hier im Individuellen: die Ausdrucksbewegung wandelt sich zur Mitteilung. So ordnet und gruppiert der Künstler die Elemente seines Werkes nur für das Publikum: der Schrei des Schmerzgefolterten wird zur beredten Klage. Möglichst deutlich zu sein, das ist jetzt der Zweck seiner Handlungen. Damit hat sich die Beziehung zum Publikum eingestellt.

Eine Einwendung scheint hier möglich: der Künstler kann ja von vornherein beabsichtigen, sein Werk ganz oder teilweise dem Publikum vorzuenthalten. Er verbirgt es überhaupt oder er verschleiert einzelne Bestandteile, drückt sich nicht ganz deutlich aus, hat manches in sein Werk »hineingeheimnißt«. Dem ist zu entgegnen, daß derartiges aus Gründen geschieht, die außerhalb der Sphäre des Kunstschaffens liegen, ganz abgesehen von der Spekulation auf die Neugierde des Publikums. Der Künstler sucht in diesen Fällen nur den Ausdruck, nicht die Mitteilung. Er sucht sie nicht, wenn er sein ganzes Werk sekretiert, weil er das Publikum nicht für reif oder für würdig erachtet, seine Mitteilung als reine Affektmitteilung entgegenzunehmen, mit anderen Worten, weil eine Mitteilung überhaupt unmöglich ist, wo empfangswillige oder -fähige Organe nicht vorhanden sind. Er sucht die Mitteilung auch nicht, wenn er einzelne Teile seines Werkes nur in verhüllter Form darbietet, weil er diese Teile nicht für reif oder für würdig ansieht, dem Publikum mitgeteilt zu werden, da sie zu eng mit seinem persönlichen — nicht künstlerischen — Wesen verflochten sind, somit ihr eigentlicher Zauber, den er dennoch für sich gleichsam im Symbol bewahren will, ohne autobiographische Details nicht offenbar werden kann; mit anderen Worten, weil eine Mitteilung im besonderen unmöglich ist. Doch sind dies Ausnahmefälle: der ungehemmte Strom des Kunstschaffens mündet in das weite Meer, benannt Publikum.

Alles liegt ganz anders beim Dilettanten. Seine Handlungen, zu deren Auslösung das Gefühl allein nicht hinreichen kann, sind Willenshandlungen, deren nächster Zweck Nachahmung der Ausdrucksbewegungen des Künstlers ist. Er tanzt dem Künstler die ekstatischen Bewegungen nach. Aber in Wahrheit muß er jeden Strich, jeden Farbentupfen, jedes Wort und jeden Ton abwägen, ehe er definitiv eine Auslese trifft; seine Verstandestätigkeit muß schon vom allerersten Skizzieren an versuchend, auswählend, vergleichend in Aktion treten. Daher die Unsicherheit, Lahmheit und Halbheit seiner Ausdrucksmittel; aus ihnen neue Konzeptionen zu schöpfen, ist schwer möglich; sein Werk wird und wirkt flach, engbrüstig. Kühnheiten, die er sich etwa erlaubt, fallen aus dem Ganzen heraus; sie erinnern an das Singen des furchtsamen Kindes im finstern Wald. Das Widerstreben des Stoffes feuert ihn nicht an, es hemmt sein Vergnügen und macht ihn mutlos. Der Dilettant, der die erste der Schaffensperioden flott und vergnügt durchlief, fällt in der zweiten erschöpft und verdrießlich ab. Meist ist sein Fleiß und seine Geübtheit, sind seine Kenntnisse besonders im Technischen der Kunst nicht sehr bedeutend, wenn auch nicht zu leugnen ist, daß hier an Stelle des mangelnden künstlerischen Affektes andere Affekte, z. B. Eitelkeit, Eigensinn das Werk fördern können, natürlich nur in der äußerlichsten Weise. Hat der Dilettant etwas oberflächlich zustande gebracht, dann ist sein Gefühlchen leicht von seiner Ausdrucksform befriedigt, die aus der gewaltigeren Welt der Affekte stammt. Das Zustandegekommene macht einen innerlich abgeschlossenen Eindruck, da neue Teilkonzeptionen bei der Flachheit der Ausdrucksformen nicht dazugekommen sind.

Damit ist der Spaziergang des Dilettanten beendet. Den Künstler treibt die

Mitteilungskraft seiner Affektäußerungen in die Öffentlichkeit, nur außerhalb der Kunst liegende Beweggründe können ihn von der Vollendung seiner natürlichen Bahn abbringen. Wie aber das ganze Gehaben des Dilettanten hingegen die beiden Momente Eigenlust und Nachahmung charakterisieren, so treiben ihn diese über das naturgemäße Ende seiner Bahn hinaus oft auch zur Veröffentlichung. Sich als Künstler gelobt zu sehen, wie der Künstler über die Seele des Publikums Herrscher zu sein, und die jedem Menschenwerke besonders dem Kunstwerke innewohnende Tendenz, Mitteilung zu werden: diese Züge verweben sich zu einem Nebel, der manchen sonst hellen Kopf umdüstern kann.

Ich habe mich bemüht, an der Hand der gegebenen Tatsachen die Wahrheit der aufgestellten Behauptung: der starke Affekt charakterisiert den Künstler, das schwache Gefühl den Dilettanten, darzutun. Alle landläufigen Bestimmungen dieser beiden Begriffe lassen sich, auf das richtige Maß zurückgeführt, aus dieser Unterscheidung ableiten. Es ist nun leicht zu erklären, warum die Gefühlswirkung der Vorstellung »Dilettant« so bestimmt ist gegenüber der Unbestimmtheit des Begriffes. Liegt doch das Unterscheidungsmerkmal ganz im Gefühlsleben. Es ist auch klar, warum diese Gefühlswirkung sich als Geringschätzung äußert, und in welchen Fällen sie fast ins Gegenteil umschlägt. Von der Geringschätzung kann nur getroffen werden, wer sich ihr darbietet. Der anmaßende Dilettant und der ernste Künstler, beide stellen sich der Öffentlichkeit. Ihre Werke sollen — allgemein gesagt — ästhetische Gefühle auslösen. Und das Publikum antwortet mit Jubel oder Hohn, je nachdem das Werk solche Gefühle in starkem Maße oder gar nicht erregt. Daß ersteres nur dem selbst von starken Affekten bewegten Künstler gelingen kann, liegt auf der Hand. Denn die Menge, in deren Chorus nur die brausenden Stimmen der Mittellage, des Mittelmaßes zu hören sind, hat für jeden, und wäre es auch nur ein großer Verbrecher, ein Gefühl der Ehrfurcht, wenn sie ahnt, daß sein ganzes mächtig erregtes Ich in das Werk sich warf; den Ausstrahlungen des Affektes ist schwer zu widerstehen. Dem Dilettanten, der mit seinem schwachen Gefühle auf den Plan tritt und die Erwartungen auf Großes enttäuscht, bleibt der Spott. Nur wenn sein Leben zeigt, er habe das Schwergericht seines Daseins auf ein anderes Feld geworfen, suche nur seine Erholung in der Kunstbetätigung und beanspruche nicht den Rang des Künstlers, ja vermeide die Öffentlichkeit, dann kann er Billigung erwarten, eine Billigung allerdings, die ihren Maßstab dem ethischen, nicht dem ästhetischen Gebiete entnimmt.

Ein Beispiel von Rückständigkeit der Schulästhetik.

Von
Berthold Schulze.

Es ist unglaublich, was für Maßstäbe noch heute Fachvertreter des deutschen Unterrichts an höheren Schulen anwenden, um den Wert einer deutschen Dichtung, eines Kunstwerks, zu bestimmen. Die leidige Hineinmischung moralisierender Beurteilung bezeugt nach meiner Ansicht nicht nur eine Mißachtung gegen das Eigenleben dichterischer Gestaltungen und gegen das Kunstwerk an sich, da dieses, wofern es echter Kunst entsprossen ist, schlechtweg aus sittlichem Geiste geboren ist; es wird aber auch dadurch ein Geist der Kritiklosigkeit in die Schulästhetik hineingetragen, der im Schüler der späteren vorurteilslosen Würdigung echter Kunst den Weg im voraus verbaut. Es sei mir erlaubt, an der Hand eines bestimmten Beispiels das Gesagte zu belegen.

Es handelt sich um die Erschließung Hebbelscher Dichtung für die Schule. In den von Julius Ziehen herausgegebenen deutschen Schulausgaben (L. Ehlermann in Dresden) ist außer mit einem Hebbelbuch von Lorentz von mir in einer Ausgabe von Hebbels »Agnes Bernauer« der Versuch gemacht worden, diesen Dichter der Schule zugänglich zu machen, von dem außer der Nibelungentrilogie nichts den Weg zu der Schule gefunden zu haben scheint. Leute, die überzeugt sind, daß der Weg der weiteren Entwicklung unserer dramatischen Literatur über Kleist und Hebbel führt, werden solche Versuche mit Freude begrüßen. Aber es zeigt sich, daß einer gewissen Schulästhetik dieser Versuch anstößig erscheint. Jeder hohle versifizierte Schall erscheint dieser Richtung, wofern er löbliche moralische Tendenzen verficht, wertvoller als Hebbels im heiligen Ringen gezeugte Poesie, die als echte Poesie aus den tiefsten Tiefen sittlicher Weltanschauung geboren ist. Mit Recht sagt Alfred von Berger in seinen »Dramaturgischen Vorträgen« in den tiefschürfenden Darlegungen über poetische Gerechtigkeit (S. 80): »Hebbels Wirkung dürfte sich mit der Zeit verstärken, weil er an die Weltordnung, die in seinen Tragödien herrscht, als Mensch tatsächlich glaubte.«

Einem solchen fest in einer großen Weltanschauung wurzelnden Dichtergeiste nun geht Julius Sahr im 23. Jahrgang der »Zeitschrift für den deutschen Unterricht« (1909) S. 632 ff. zu Leibe, indem er gegen ihn sittlich-patriotische Gründe ausspielt. In einer Besprechung einer Zrinyausgabe bringt er es über sich, Kleists »Prinzen von Homburg« und Körners »Zriny« mit Rücksicht auf die patriotische und heroische Gesinnung der Urheber und ihrer Geschöpfe als für die Schule zusammengehörige und gleichwertige Dichtungen zu behandeln (632). Indem er Hebbels scharfes, aber ästhetisch so berechtigtes Urteil über Körner anführt, ruft er mit Gründen, dergleichen auch das Kutschkelied als eine Meisterdichtung sanktionieren könnten, für den Dichter Körner den gewiß jedem Deutschen teuren vaterländischen Helden Körner auf die Brustwehr. »Ich verstehe nicht,« sagt Sahr, »wo Hebbel den traurigen Mut hernahm, um zum Lobe des Prinzen von Homburg ganz unnötigerweise Theodor Körner herabzusetzen mit den hämischen Worten: ,Kleist stieß mit dem Prinzen von Homburg nun noch obendrein gegen einen Fleck, der zu seiner Zeit, wo Theodor Körner die Leute in seinen Trauerspielen ordentlich darum in die Wette laufen ließ, wer zuerst sterben sollte, zu den allerempfindlichsten gehörte. Todesfurcht und ein Held! Was zu viel ist, ist zu viel! Es war eine Beleidigung für jeden Fähnrich. Ein Butterbrot verlangen Sie von mir? Das

geb' ich Ihnen nicht! Aber mein Leben mit Vergnügen!' Diese Bemerkung«, fährt der Kritiker fort, »richtet sich selbst. Wenn irgendwo, so sieht man bei diesen Worten Hebbels, bis zu welcher Hohlheit und Ungerechtigkeit, bis auf welche Abwege die bloß ästhetische Beurkundung der Poesie führen kann. Wir, als Lehrer der Jugend, wollen mit solchem Treiben nichts gemein haben...« Solche Äußerungen zeugen in der Tat von Mißachtung für Hebbel, der ein deutscher Patriot war wie einer! Der seine »Agnes Bernauer« mit Fug und Recht »ein deutsches Trauerspiel« nennt, da es an Deutschheit des Gehalts seinesgleichen nur in Kleists Homburgdrama hat (s. darüber die Einleitung zu meiner Schulausgabe S. 26 f.). Und hätte Sahr sich über die Gründe Rechenschaft abgelegt, die Hebbel zu der scharfen Gegenüberstellung veranlaßten, er hätte ihm die »Achtung« nicht versagt: heute für Kleist, wie auch Sahr tut, sich zu begeistern, setzt nicht viel voraus; aber lange bevor der unglückliche Dichter sich zur Anerkennung durchrang, war es Hebbel, der, ein unvergänglicher Ruhmestitel für ihn! gegen Modedichter, zu denen auch Körner als Dramatiker gehörte, ihm mit Hieb und Stoß zu seinem Rechte zu verhelfen strebte; so schon 1835 in seiner Vergleichung »Theodor Körner und Heinrich von Kleist«. Und daß Körner mittels der Anerkennung gewisser Dichtungen den Thron besetzt hielt, der Kleist gebührte, empörte nicht nur Hebbel, sondern auch andere urteilsfähige Geister, die dem Patrioten Körner gaben, was dem Patrioten zukommt. Den Stoff zu seinem Drama »Toni« hatte Körner Kleists Novelle »Die Verlobung in St. Domingo« entlehnt, Kleists Meistererzählung aber zu einer dramatischen Mißbildung umgeschaffen. Ludwig Tieck schreibt darüber in seiner vernichtenden Besprechung der »Toni«: »Theodor Körner, der im edelsten Kampfe, in einem schönen Berufe fiel, hat mit Recht der Jugend Deutschlands als ein begeisterndes Vorbild gegolten. Bei vielen knüpft sich an diese Rührung zugleich eine übertriebene Verehrung seiner Dichterwerke: eine unparteiische Kritik wird aber eingestehen müssen, daß er durch seine jugendlichen Proben einen Beruf für dramatische Kunst noch nicht beurkundet hat. Er hat damals die Stimmung der Welt in seine Produktionen mithineinsprechen lassen, und so erfolgreich dies ist, um augenblickliche Begeisterung und heftigen Beifall zu gewinnen, um so gefährlicher fällt der Versuch aus, wenn die nämlichen Werke noch nach späteren Jahren fortwirken sollen.«

Und schließlich kann man die unberechtigte Entrüstung über Hebbels scharfe Körnerkritik schon durch einen Hinweis auf das lieblos scharfe Urteil Theodors zum Schweigen bringen, das dieser im Dezember 1811 über den durch eigene Hand und doch auf dem Felde der Ehre gebliebenen Heinrich von Kleist aussprach, als er die Todesnachricht empfing: »Kleists Ende hat mich nicht sehr gewundert, wie sich aber eine Frau aus Liebe zu ihm hat erschießen können, das sehe ich noch nicht ein. In der ganzen Geschichte erkenne ich das überspannte flache Wesen der Preußen deutlich ausgedrückt... Manches Leben kann nur der Selbstmord würdig enden, und für solch einen habe ich Respekt. Das andere sind Kindereien, wozu weder Mut noch Kraft gehört.«

Charakteristisch für diese tendenziöse Art zu urteilen ist ferner, wie neben Körner auch Martin Greif gegen Hebbel ausgespielt wird. Ich enthalte mich hier eines Urteils über Greifs sonstige Dichtungen; aber Hebbels »Agnes Bernauer« für die Schule abzulehnen unter Hinweis auf den höheren poetischen Wert des Greifschen »vaterländischen Trauerspiels« gleichen Titels, das geht wahrlich nicht an. Sahr führt (in derselben Zeitschrift, 24. Jahrgang, 1910, S. 75 ff.) aus: Hebbels »Agnes Bernauer« sei gar keine, sondern ein »Herzog Ernst«, an dem er »sein Exempel von der Staatsidee vorrechne«. »Greif«, sagt er S. 77, »schuf das

Trauerspiel Agnes Bernauer, Hebbel das Schauspiel Herzog Ernst.« Die Wertabstufung »Trauerspiel-Schauspiel«, die offenbar an und für sich schon Hebbels Stück herabsetzen soll, beleuchtet eigentümlich die ästhetische Beurteilung. Die furchtbare, von Hebbel wortkarg und gerade dadurch erschütternd durchgeführte Tragik in Herzog Ernsts Geschick entgeht offenbar dem Kritiker. Auch der von ihm doch verehrte »Prinz von Homburg« müßte nach seiner Art zu urteilen nur ein Schauspiel genannt werden, während das Stück doch echt tragischen Gehalt hat. Sahr hätte sich bei Hebbel Rats erholen können, der in dem genannten Aufsatz über Körner und Kleist darüber urteilt: das Stück sei zwar vom Dichter »Schauspiel« überschrieben worden: »Ob er dieses dem Umstande, daß der Prinz als Held des Stückes das Leben glücklich davon bringt, oder vielmehr dem Publikum, das die Tragik nur in einem Blutstrom finden kann, zu Gefallen getan hat, weiß ich nicht, will es auch nicht rügen, sondern nur aufmerksam darauf machen, daß meines Bedünkens dasjenige, was eine Tragödie zur Tragödie macht, nur im Kampfe des Menschen, nie aber im Ausgange dieses Kampfes liegt.«

Doch gleichviel! Man nenne das Stück »Schauspiel Herzog Ernst« oder Trauerspiel »Agnes Bernauer«! Sahr wagt die kühne Behauptung, Hebbels Dichtung habe gar nicht die überlieferte Persönlichkeit der Agnes Bernauer zum Gegenstande, sondern er gebe nur vor eine »Agnes Bernauer« zu schreiben, in Wirklichkeit aber rechne er an dem Stoffe nur sein Exempel von der Staatsidee vor: daher hänge er sein Herz an den alten Herzog Ernst und weiche dem in dem Stoffe selbst liegenden Probleme aus. In Greifs Dichtung dagegen sei Agnes' Geschick wirklich der Schwerpunkt. Nun meine ich freilich, wie ich schon an anderer Stelle dargetan, in der Agnesüberlieferung liege in der Tat das eigentlich tragische Problem, das freilich ohne die charakteristische traditionelle Rolle der Agnes Bernauer nicht denkbar ist, in der Frage: Was ist das für ein Mensch, dieser alte Herzog, der kalten Blutes reine Schönheit seinem Staatsinteresse opfert? Wie kann Vater und Sohn nach solchem Erleben und Tun nebeneinander und miteinander bestehn? Aber gesetzt, Agnes müsse in einem »Agnes-Bernauer-Drama« die eigentliche tragische Heldin sein: so frage ich, ob Greifs oder Hebbels Agnes das größere Anrecht auf diesen Titel hat. Sahr meint, Greif allein genüge der Forderung einer Darstellung der Rechte des Individuums, indem er Agnes dafür ergreifend leiden lasse. Und zudem — das wird als seine höchste dichterische Tat gepriesen — verlege er die Lösung des Konfliktes in die Seele der Agnes; denn er lasse diese, nachdem sie sich zur vollen Heldengröße und Läuterung emporgerungen, Albrecht zuliebe versöhnt, ja freiwillig in den Tod gehn. Die Kraft dazu schöpfe sie aus ihrer Liebe und aus der Religion. Noch nach ihrem Tode wirke sie durch ihr Erscheinen als Friedensengel mit der Palme versöhnend zwischen Vater und Sohn. Die Konzeption dieser Versöhnerrolle nennt Sahr einen »genialen Einfall Greifs«, dessen »eigenste künstlerische Tat«: das »finde sich weder in der Geschichte noch im Volkslied noch bei Hebbel«. Mir scheint diese Konzeption ein sehr naheliegender Einfall zu sein, auf den in der Tat schon stümperhafte namenlose Agnes-Bernauer-Dichter verfallen sind: die von Horchler (S. 15) angeführte Katharina Diez und der ebenda genannte Adalbert Müller; bei diesem heißt es (S. 8), nachdem Albrechts Racheschwur erzählt ist:

Sieh, da im Augenblick
Goß von der Kuppel Höhen
Ein klarer Lichtstrom sich herab,
Und rings um der Entseelten Grab
Begann ein mildes Wehen.

Mit wundersüßen Tönen klang's
Wie in der Engel Liede;
Herüber von Altar und Chor
Rief's deutlich in der Lauscher Ohr:
Nicht Blut, mein Albrecht! — Friede;
Und Harfenton und Himmelsklang
Verhallten und zerrannen;
Als er gesehen und gehört,
Zerbrach der Fürst das Racheschwert
Und schied versöhnt von dannen ...

Dieser Einfall ist also nicht nur unoriginal, er ist auch unglücklich: denn er bricht, wie Greif auch die Wucht des staatsrechtlichen Problems zerbricht, den Charakter der Agnes entzwei. Agnes muß, wofern ihr Schritt die Vertretung eines Rechts der Persönlichkeit darstellen soll, nicht nur als schön — zauberhaft schön — und tugendhaft-schuldlos, sondern auch als willensstark-temperamentvoll und lebenheischend gefaßt werden, weshalb Hebbel ihr mit Fug bei all ihrer Güte ein nicht minder loderndes Temperament verleiht als dem Herzog Albrecht. Wer sie zu einer Heiligen macht, die freudig-vergebend und fürbittend nicht bloß, nein »freiwillig« und gebotene Hilfe ausschlagend Martyrium leidet, der bricht nicht nur dem Konflikt die Schärfe um, die ihn allein zum Agnes-Bernauer-Konflikt macht, sondern macht auch die freie Entstehung dieser Ehe unglaublich. Nein! Heiß aufwallendes Blut hat sie, und das gibt ihr Hebbel mit Recht. Und das allein macht ihr Erleben im Kerker und auf dem Leidenswege zu dem erbarmenflehenden, das uns in Hebbels Stück die ganze Seele rührt und erschüttert. Statt dieses erbarmenheischenden Leidens des jungen Blutes, des am Leben mit allen Fasern hängenden Weibes bietet uns Greifs Heilige im Kerker im Selbstgespräch einen autobiographischen Rückblick und ein durch Raisonnements verwässertes Sich-ins-Sterben-Finden. Diese wortreiche Heiligkeit wird reichlich aufgewogen durch die wenigen kernigen Worte echter Frömmigkeit, die Hebbels Agnes sich entringen; wie viel wiegt dieses: »Bald weiß ich, ob's mit Recht geschah!« Es deutet ja die einzige Vervollständigung des Erschütternden zum Tragischen an, die in einer Agnes-Bernauer-Tragödie im engsten Sinne denkbar ist. Es ist ja dies der Fingerzeig, mit Hebbel zu reden, »in die höhere Lebenssphäre, der wir alle mit schüchterner Hoffnung oder mit zuversichtlichem Vertrauen entgegensehn«: dort allein gibt es einen Ausgleich in solchem Konflikt.

Wie Agnes' Charakter aber, so werden bei Greif auch die anderen Charaktere umgebrochen. Wie leicht besänftigt ist der Albrecht mit dem feurigen Blut! Der Herzog Ernst gibt zuletzt — und zu spät! Die »verhängnisvolle Gabel«! — Gegenordre und ist nur — verführt! Für Greifs Agnes aber ist, um zuletzt das dem Kritiker so verhaßte Wort Hebbels anzuwenden, das Sterben nur »ein Butterbrot«; oder soll ich lieber mit Lessing sagen, »ein Glas Wasser trinken«? Denn zu hoffen bleibt, daß Lessings Hamburgische Dramaturgie mit ihren Belehrungen über das Untragische solchen Sterbens und des Märtyrertums nicht umsonst geschrieben ist.

Man sieht, wohin die Ästhetik gelangt, wenn sie Patriotismus und Religiosität, wofern sie nur äußerlich hervorspringen, zum Maßstabe nimmt: Dichtungen, wie Hebbels Agnes Bernauer, an der gerade die tiefstgewurzelte Religiosität und Deutschheit mitgezeugt hat, möchte eine solche Richtung der Schule vorenthalten.

Besprechungen.

H. Konnerth, Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers. Eine Darlegung der Gesetzlichkeit der bildenden Kunst. Nebst einem Anhang: Aus dem Nachlaß K. Fiedlers. München und Leipzig 1909, R. Piper & Co. 8°. 168 S.

In ihrem Zurückgreifen auf apriorische Kunstprinzipien, in der Durchwirkung von Theorie und Praxis wie in ihrer schulmäßigen Organisation bietet die Gruppe um Marées manche, nicht allzugroße, Ähnlichkeiten mit den englischen Präraffaeliten. Und in diesem Sinne könnte man Konrad Fiedler als den Ruskin der Deutschflorentiner bezeichnen. Nur wie jene Genossenschaft nicht entfernt zu der Wirksamkeit der PRB. gekommen ist, so scheint erst recht Fiedlers Bedeutsamkeit minimal neben der des großen Kunstpredigers. Nur im engsten Kreise hat man seine Lehren studiert; ich darf mich rühmen, in meiner Literaturgeschichte vielleicht als der erste, der »nicht vom Bau« war, auf ihn hingewiesen zu haben. Nun aber hat die Jahrhundertausstellung Tschudis Hans v. Marées neu entdeckt; und mehr noch hat Adolf Hildebrand die Aufmerksamkeit der Theoretiker auf jene Bauhütte von Florenz und Neapel gelenkt. Wir erhalten nun durch Konnerth eine Darstellung der Kunstlehre des einzigen reinen Theoretikers jener in Theorie und Praxis sonst gleich eifrigen Gruppe.

Ich finde es nicht nötig, daß man einen modernen Philosophen immer gleich mit Kant (S. 20, vgl. 43) oder Nietzsche vergleicht; aber in der Energie der Neufundierung liegt hier wirklich eine gewisse Analogie vor. Fiedlers »Tat« (S. 36) ist dies, daß er nach den Voraussetzungen des künstlerischen Sehens fragt (vgl. Hildebrand auch über die Logik des einzelnen Bildes S. 131), wie Kant nach denen des verstandesmäßigen Urteiles; sein Problem ist (S. 39) »die Gesetzlichkeit der Kunst«, d. h. die Frage, welche inneren Gesetze den Künstler zu einer bestimmten Bearbeitung der »Wirklichkeit« zwingen. Diese Wirklichkeit selbst ist freilich etwas Unfaßbares; es ist eine Entwicklung des sinnlichen Besitzes (S. 28; 95) nötig, die keine besondere Künstlerpsyche voraussetzt (S. 52 — ein wichtiger, antiromantischer Satz!), sondern nur ein künstlerisches Bewußtsein (S. 82, besonders S. 86). Insofern als es sich darum handelt, Einzelbeobachtungen zu einem faßbaren Ganzen umzubilden, ist die Kunst der Forschung verwandt (S. 86 Anm., 88), eine viel tiefere Erkenntnis als die eben in Witkops Geschichte der deutschen Lyrik wiederholte völlige Kontrastierung beider Gebiete; eine Erkenntnis, auf die, in Deutschland zu wenig beachtet, der Italiener Vignoli in seiner schönen und tiefen Schrift »Mythus und Wissenschaft« schon vor Jahrzehnten nachdrücklich hinwies. Auch Fiedler trennt beide zu stark, betont aber doch, daß der Unterschied mehr noch im Ergebnis als in der Methode liegt. Das Ergebnis ist für den Künstler »ein Bewußtsein der Wirklichkeit, das durch kein Denken jemals erreicht werden kann« (S. 86). Eben deshalb aber wird der Psychologie (S. 57) eine geringe Bedeutung für die Kunsttheorie zugeschrieben, während tatsächlich doch auch die künstlerische Bearbeitung der Data des Gesichts (S. 71) der psychologischen Analyse zugänglich sein muß. Und wenn Kunst in

gewissem Sinn Natur ist (S. 90), so muß sie in gewissem Sinn auch der Naturerkenntnis offen sein.

Die große Schwierigkeit dieser in sich geschlossenen Lehre von der Kunst als einer Erkenntnisform (S. 155) liegt in der Frage, woran denn schließlich der Künstler zu erkennen sei. Da Fiedler jede Kritik des Künstlers fast ängstlich abwehrt — sie ist ihm eben Kritik einer Naturoffenbarung —, so bleibt es zweifelhaft, was den rechten vom falschen Künstler scheide. Woraus erkennt man, daß die Sichtbarkeit richtig herausgearbeitet ist (vgl. S. 48), zumal das »ästhetische Gefühl« über die Schwelle verwiesen wird (S. 55)? Um die Frage konkret zu stellen: ist Eduard Munch —, ist Peter Cornelius —, sind sie beide als Männer anzusehen, die die Natur zu voller Evidenz bringen? und wenn nicht — woran ist ihre unkünstlerische Art kenntlich?

Hildebrand, dessen Lehre (S. 104 f.) besprochen wird, gibt sozusagen die praktische Psychologie des Künstlers mit seiner so fruchtbaren Unterscheidung von Daseins- und Wirkungsform (S. 113). Aber auch viel, was »Künstler« schufen, erklärt gerade er für unkünstlerisch! schließlich doch wohl nur aus dem Selbstgefühl der spezifischen Künstlerseele heraus!

Als der Philosoph, der den Kunstnaturphilosophen am nächsten steht, wird Riehl (S. 131 u. ö.) gern zitiert, wogegen wiederholt (S. 46, 48 Anm.) gegen Jonas Cohn polemisiert wird. Übrigens konnte eine allgemeinere historische Einordnung bei Fiedlers verhältnismäßig isolierter Stellung allerdings zunächst unterbleiben.

Berlin.

Richard M. Meyer.

Karl Stumpf, Philosophische Reden und Vorträge. Leipzig 1910, J. A. Barth. 5 M., geb. 5.80 M. 261 S.

»Freunden psychologischer Zergliederung« werden diese Vorträge über die Lust am Trauerspiel, über Leib und Seele, den Entwicklungsgedanken in der gegenwärtigen Philosophie, die Methodik der Kinderpsychologie, die Wiedergeburt der Philosophie, den ethischen Skeptizismus und die Anfänge der Musik vor allem jenen Genuß bereiten, den eine fein und sicher geübte wissenschaftliche Technik auf jeden empfänglichen Zuschauer ausübt. Es geht dem Leser dieses Buches, wie nach Stumpf dem Besucher der Tragödie: die Gesamtstimmung, die das Werk hinterläßt, scheint fast wichtiger als die einzelnen Eindrücke.

Es sind fast alles Untersuchungen, die sich auf die Entstehung von Empfindungen beziehen: allgemein in der Polemik gegen die Lehre vom psychophysischen Parallelismus (S. 65 f.), der für den nicht von Fechner kaptivierten Laien immer etwas Zaubermäßiges besitzt; spezifisch in den ästhetischen Untersuchungen: wie wird in uns das tragische Hochgefühl (S. 1 f.), die musikalische Empfindung (S. 225 f.) erzeugt. Stumpfs einzig dastehende Vereinigung von historischen, technischen, psychologischen Kenntnissen auf dem Gebiet der Tonpsychologie macht den schwierigsten, letzten Aufsatz auch besonders wichtig. Spezifisch handelt auch der Aufsatz vom Entwicklungsgedanken (S. 94 f.) und der Wiedergeburt der Philosophie seit Lotze und Fechner (S. 189) von der Entstehung gewisser wissenschaftlicher Anschauungen, die mit einer bestimmten Weltempfindung untrennbar verbunden sind. Ähnliches gilt von der Rede gegen den ethischen Relativismus (S. 197 f.), die auf dem Umweg über die theoretische Erkenntnis der Pflicht (S. 221) auf die Herzen wirkt. — Nur der Vortrag über die »*scientia amabilis*« (S. 159) der Kinderpsychologie behandelt die methodischen Fragen, deren Übung die sämtlichen Studien so lichtvoll macht. Aber auch hier ist ja die Entstehung von Empfindungen und Ge-

danken in der Kindesseele das Ziel. Wie wird der Mann im Kind geboren? Und doch ist (S. 143) »die Psychologie des Erwachsenen die Voraussetzung der Kinderpsychologie, nicht etwa umgekehrt«. Aber operiert nicht unsere Psychologie — mit oder ohne »Seele« — mit einem Begriff des seelischen Lebens, der eben durch die Begründung auf die entwickelte Technik des praktisch denkenden und handelnden Menschen das Verständnis für die kindliche Zwecklosigkeit noch erschwert?

Berlin.

Richard M. Meyer.

Philipp Witkop, Die neuere deutsche Lyrik. I. Band. Leipzig und Berlin 1910, B. G. Teubner. Von Friedrich v. Spee bis Hölderlin. 8°. 366 S.

W. Scherer schloß die Anmerkungen seiner Literaturgeschichte mit den berühmten, oft angeführten Worten: »Zwischen Philologie und Ästhetik ist kein Streit, es sei denn, daß die eine oder die andere oder daß sie beide auf falschen Wegen wandeln.« In unseren Tagen wird der Philologie wieder heftig von seiten der Ästhetik der Prozeß gemacht; wir haben mindestens keinen Grund zu der Annahme, daß nur wir auf falschen Wegen wandeln. Und das vorliegende Buch, ein Werk von durchaus symptomatischer Haltung, läßt uns fast glauben, daß dort vielmehr die Ästhetik zu finden sei, oder, richtiger gesagt, die Ästhetiker.

Doch auch dies Wort ist noch einzuschränken. Die Personalunion zwischen Ästhetik und Philologie wird auch heute noch vielfach mit glücklichem Erfolg vertreten — es genügt, den gerade jetzt mit vollstem Recht so häufig programmatisch genannten Namen Wilhelm Diltheys anzuführen. Aber wie wir es nicht leugnen können, daß wir recht unästhetische Nurphilologen besitzen, so gibt es auch gar zu unphilologische Nurästhetiker. Man möchte bisweilen an das schlimme Wort erinnern, das Herman Grimm zugeschrieben wurde: es gebe zweierlei Goethephilologen: solche die nichts von der Philologie verständen (wie Loeper) und solche die nichts von Goethe verständen (wie Düntzer).

Philologie ist die Wissenschaft von der Sprache und ihrer kunstmäßigen Verwendung. Eine eingehende Kenntnis dieser Entwicklungen scheint mir für das Verständnis der Evolution literarischer Gattungen allerdings unentbehrlich. Bei Witkop hat man den Eindruck, als solle jene einleitende Kanonade gegen textkritische und biographische Methode, die ein unvermeidliches Prunkstück neuerer Schriften aus dem Lager der Ästhetik zu bilden beginnt, nur eine mangelnde Vertrautheit mit den Grundlagen der Darstellung decken — denn so gewiß der Verfasser sich in die lyrischen Dichtungen mit lebhaftestem Anteil und geistreicher Belebung eingelesen hat, so sicher fehlt ihm eine breite Anschauung der Lebensbedingungen jener Poesien. Wie wäre es sonst möglich, daß er sein Steckenpferd, die »ständische« Periodisierung der literarischen Entwicklung, so rücksichtslos über alle Tatsachen hinwegjagte? Da muß das Volkslied »Bauernlied« sein, und mit dieser grundfalschen Behauptung wird wie mit einer feststehenden Tatsache gerechnet; oder das Kirchenlied heißt »Dichtung der Geistlichen«, als ob unter deren selbstverständlicher Führung nicht eine breite Gesamttätigkeit der Gelehrten und des Landadels, der Fürstinnen und der Handwerker geblüht hätte! Verträgt sich dieses Hineintragen äußerer Gesichtspunkte schon schlecht genug mit den großen Epochen — für die es nach Dr. Henry Sumner Maine schon Posnett versucht hat —, so scheitert es nat

»*Tant*

habe

gerungen« (S. 35) — als ob Wolfram, Walther, ja Heinrich v. Morungen nicht zwanzigmal mehr Persönlichkeit gäben als alle Anakreontiker zusammen!

Und was hilft alles dies Theoretisieren? Der Verfasser muß ja doch bei der vielgescholtenen Philologie in die Lehre gehn. Das herkömmliche Schelten auf die »Parallelstellen« — von denen die Scheltenden selten mehr kennen als den Terminus — hindert ihn nicht, seine Anschauung von den Anfängen des Minnesangs (S. 36) einem bekannten Aufsatz zu entnehmen, der lediglich auf diese Technik gebaut ist. Oder unmittelbar nachdem er (S. 330) gegen die »Naivität« protestiert hat, das große Lebensgefühl »aus den Zufällen des persönlichen Lebens zusammenzuholen«, führt er (S. 331) mit starkem Mißbrauch der »biographischen Methode« Hölderlins ganze Entwicklung auf die Unannehmlichkeiten der Klosterschule zurück! Wie denn überhaupt Klarheit seine Stärke nicht ist; bei gewissen Deklamationen (wie S. 12 über »zentrifugal« und »zentripetal«) kann man sich wenig denken; die Verteidigung Goethescher Zeitlosigkeit (S. 287) streift dicht an die Phrase, und die Wendung von den Urgründen (S. 293) klingt wie ein bedenklicher Wortwitz.

Wir gestehen aber willig zu, daß dies alles mehr Beiwerk sei. Worauf es dem Verfasser vor allem ankommt, das ist nach seinem eigenen Bekenntnis dies: den geistigen Mittelpunkt zu erkennen, aus dem eines jeden Dichters Eigenart mit innerer Notwendigkeit fließt. Wer würde hier nicht freudig zustimmen? Auf nichts anderes zielen wir ab, wenn wir durch die Laufgräben der Parallelen und die Breschen der persönlichen Geständnisse in die Zitadelle der Persönlichkeit einzudringen suchen. Gewiß versäumt die philologische Literaturgeschichte nur zu oft über dem Weg das Ziel; mit Recht hat ein Hauptvertreter der Versöhnung von Philosophie und Philologie, Oskar Walzel, neuerdings oft so nachdrücklich gemahnt, über den Schriften die Menschen nicht zu vergessen. Aber auch hier ist doch eine breite Kenntnis notwendige Grundlage, wenn man nicht in die Irrwege der Inspirationsphilologie Herman Grimmscher Homerkritik — wer denkt noch an sie? — geraten will. Würde einige Vertrautheit mit der Gesamtliteratur des 17. Jahrhunderts nicht gezeigt haben, daß die Schäferlyrik des 17. Jahrhunderts (S. 50) keine andere »Verlogenheit« enthält als eben jede leidenschaftliche Sehnsucht? nicht mehr Verlogenheit als etwa die Utopien staatlich gedrückter Epochen? Wäre einem Kenner der Aufklärungszeit dies (S. 158) eine »seltsame Erscheinung«, daß der Rationalismus zugleich das Zeitalter der Empfindsamkeit ist — da er doch gerade aus dem Philanthropentum erwachsen ist? da er doch gerade deshalb alle Dogmen befehdet, um überall »Brüder« umarmen zu können? Die Flachheit der Auseinandersetzungen über das Verhältnis von Wissenschaft und Dichtung (S. 48, 116) hätte jede Vertiefung in das gemeinsame Element beider, hätte jede Betrachtung von Gestalten wie Platen oder Dante unmöglich gemacht.

So bleibt also nur die isolierte Betrachtung der Dichter selbst, durch gewisse Kontrastierungen (z. B. Schubart und Günther S. 181) künstlich zu einer »Geschichte der Lyrik« verbunden. Willkürlich setzt sie mit Spee ein, dessen »künstlerische Höhe« (S. 63) nur aus jenem Gesichtspunkt zu erblicken ist, für dessen Doktrin das vierblättrige Kleeblatt Hölderlin, Goethe, Novalis, Hebbel (! S. 25) das lyrische Maximum darstellt. Die treibenden Kräfte unserer Lyrik werden durchweg unterschätzt, am erstaunlichsten Klopstock, über den Witkop Schubart erhöhen möchte. Dieser leidenschaftliche Politiker, Patriot, Freund soll (S. 168) zu wenig Mensch gewesen sein! er, der die Natur als verbindende Freundin erst wieder entdeckte! Brockes wird sehr hübsch beleuchtet, aber durch die falsche Bezeichnung als »Sinnenmensch« (S. 100) erst in falsches Licht gesetzt. Claudius wird unterschätzt; zu Goethe findet der Verfasser kein rechtes Verhältnis und in Schillers Glocke sieht er (S. 323) ein

»Menschheitslied«. Hölderlin hat Dilthey ihm nicht näher gebracht: alles soll da mit einem Mal aus der Musik erklärt werden und zwar mit völliger Verkennung des harmonischen Aufbaus der Strophenfolgen (S. 328). Hier wie so oft rächt es sich, daß Witkop wie so viele Ästhetiker die Form der Dichtung vernachlässigt und außer bei den Anakreontikern (S. 146) in einem eingehenden Studium von Sprache und Metrum beinah die als Schelte so beliebte »Sünde wider den heiligen Geist« (S. 2) zu sehen scheint.

Aus manchem Dichterporträt des Buches sind einzelne feine Beobachtungen anzumerken, für das »Lebensgefühl« der Bürger, Hölty, Hölderlin ist Beachtenswertes beigebracht. Eine Förderung, die zu dem Ton der Einleitung oder zu der Breite des Buches in Verhältnis stände, kann der Rezensent nicht bemerken, der gestehen muß, aus philologischen Untersuchungen wie Nadlers »Eichendorff« oder Ricarda Huchs »Gottfried Keller« neue Erkenntnisse über das Wesen neuerer deutscher Lyrik geschöpft zu haben.

Berlin. Richard M. Meyer.

O. E. Lessing, Die neue Form. Ein Beitrag zum Verständnis des deutschen Naturalismus. Dresden, Verlag von Karl Reißner, 1910. gr. 8°. IV u. 236 S.

Dieser »Beitrag zum Verständnis des deutschen Naturalismus« ist eine begeisterte Verherrlichung des Schaffens und Wirkens von Arno Holz. In gleicher Weise wird er als kühner Pfadfinder der Ästhetik und als hervorragender Dichter gefeiert. Von seiner berüchtigten Definition der Kunst sagt Lessing, es habe sie noch niemand zu widerlegen oder durch eine bessere zu ersetzen vermocht. Ich will mich hierbei nicht aufhalten, weil ich erst jüngst in dieser Zeitschrift meine Ansichten über diese Fragen darlegte. (In der Besprechung von Sigmund Bytkowski, Gerhart Hauptmanns Naturalismus und das Drama, IV, S. 111 ff. und im Essay »Naturalistische Kunsttheorien«, V, S. 87 ff.) So will ich mich also darauf beschränken, einige Beispiele anzuführen, die zeigen sollen, wie Lessing Arno Holz wertet.

Nicht Fontane, nicht Anzengruber und auch nicht Gerhart Hauptmann waren zu Bahnbrechern und Führern berufen. »Nirgends, wohin wir auch blicken, eine feste, in sich geschlossene Persönlichkeit, die mit starker Hand die zersplitterten Einzelkräfte zu einem großen Ziel geleitet hätte: außer Arno Holz. Er hat damit ein Leistung vollbracht, deren entwicklungsgeschichtliche Bedeutung heute wohl schon zu erkennen, aber nicht abzumessen ist.« Er ist der »Vater des neuen Stils, also auch des neuen Dramas«. Lessing liegt es nun daran, darzulegen, daß die künstlerische Kraft seines Lieblings jene Gerhart Hauptmanns weit übertrifft. So sollen alle Vorzüge des Hauptmannschen Erstlingswerkes »Vor Sonnenaufgang« der Holzischen Schule entstammen, während die Schwächen teils an Hauptmann selbst liegen, teils an seinen ausländischen Vorbildern. Die Kompagniearbeit Holz-Schlaf »Die Familie Selicke« steht als Kunstwerk »ebensoweit über ‚Vor Sonnenaufgang‘ wie das ‚Buch der Zeit‘ über dem ‚Promethidenlos‘«. Die »Weber« werden allerdings gerecht gewürdigt, aber Lessing übersieht ganz die ungeheure ästhetische Distanz, die dieses Werk von den Dramen trennt, die Arno Holz zum Verfasser haben. Aber die »Weber« sind auch Hauptmanns einziges Werk, das Lessing gelten läßt, darum stellt er ihn auch mit Max Halbe in eine Reihe, der »immer nur der Dichter der ‚Jugend‘ sein« wird. Wie Schlaf hat auch Hauptmann sein Bestes »unter der unmittelbaren Nachwirkung des gemeinsamen Lehrmeisters (natürlich Arno Holz) gegeben«. Besonders gefeiert wird die Tragödie »Sonnenfinsternis« des »Altmeisters« Arno Holz. Ihrer Analyse sind nicht weniger als fünfzig Seiten

gewidmet. Unser Verfasser sagt von ihr, daß seit Jahrzehnten kein deutscher Dramatiker die Tragik des Daseins an sich tiefer erfaßt und sicherer gestaltet hat, als Arno Holz in diesem Werke. »Die Kunst, die, aus deutschem Geiste geboren, in schlichter Wahrheit wurzelt und in klare Höhen strebt, bleibt unbeachtet.« »Lüsterne Hanswurstiaden feiern Triumphe, impotente Epigonenstücke werden preisgekrönt, Hauptmannsche Unzulänglichkeiten rücksichtsvollst gepflegt — die tiefste Tragödie dieser Zeit, die erste wirklich moderne Tragödie überhaupt wird totgeschwiegen.« Meiner Meinung nach besteht auch gar keine Veranlassung, das Werk der Vergessenheit zu entreißen.

Nicht minder bedeutend scheint unserem Verfasser das lyrische Schaffen von Arno Holz. Er knüpft an das bekannte Wort von Jakob Minor an: »Die vollkommenste Verskunst ist diejenige, welche den Gedanken am innigsten mit dem Rhythmus vermählt« und meint, der einzige Dichter unserer Zeit, der dieses Ideal verwirklicht, sei eben Arno Holz. Ja er scheut sich nicht, seine Darlegungen zu folgendem Ergebnis zu steigern: »Seit Goethe hat es in Deutschland keinen Lyriker gegeben, der über eine solche Mannigfaltigkeit von Formen und Stimmungen verfügt, der gleichermaßen den Ton weicher Zartheit und feurigster Leidenschaft beherrscht, der heitere Anmut so vollkommen mit ethischer Tiefe in sich vereinigt hätte, der ein so großer und ursprünglicher Künstler gewesen wäre, wie Arno Holz.« Dies dürfte zur Charakteristik des Buches hinreichen, das einen interessanten Beleg dafür abgibt, wie sehr sich selbst ein besonnener und kundiger Forscher in seinen Wertungen vergreifen kann, wenn eine blinde Liebe für seinen Stoff ihn packt.

Es bedarf wohl nur weniger kritischer Worte, da ja jeder Kenner der neuesten Literatur nach den vorgebrachten Proben sich leicht selbst ein Urteil bilden kann und gar keine Gefahr besteht, daß viele den begeisterten Lobgesängen auf Arno Holz beistimmen werden. Schon Paul Schlenther hat in seinem Buche über Gerhart Hauptmann (Berlin 1898) den gerechten Vorwurf gegen Holz erhoben, dieser habe die »gefährliche, nahezu selbstmörderische Neigung«, jeden Gedanken »bis zur Superklugheit fortzusetzen und ihn schließlich in Aberwitz, dem letzten Ziel aller Einseitigkeit, verstocken zu lassen«. Und dieser beschränkte Dogmatismus, der die ästhetischen Lehrsätze von Arno Holz zu einer Sammlung von Absurditäten macht, lastet auch drückend auf seinem dichterischen Schaffen. Trotzdem darf seine Bedeutung als fruchtbarer Anreger und kühner Rufer im Streite nicht unterschätzt werden, ebenso wie seine Dichtungen — besonders die der Jahre, da er mit Schlaf gemeinsam arbeitete — voll wertvoller Keime sind, zu deren Entfaltung allerdings seine künstlerische Kraft nicht hinreichte.

Lessing hat alle seine Wertmaßstäbe den ästhetischen Schriften von Arno Holz entnommen. Auf diesem Wege mußte er zu Einschätzungen gelangen, die höchst anfechtbar sind: ungerecht gegen alles, was nicht dem Dogma des »konsequenten Naturalismus« sich beugt, und diesem eine Bedeutung zuweisend, die ihm sachlich in keiner Weise zukommt. Rückhaltlos anzuerkennen ist die breite Materialkenntnis des Verfassers und die reiche Fülle von Literatur, die geschickt und zwanglos in dem einleitenden historischen Kapitel »Natur und Kunst« verarbeitet wurde. Durchaus ablehnen aber muß ich den Ton, mit dem Lessing von jeder »wissenschaftlichen Ästhetik« spricht; er scheint mir einer ernsten Untersuchung unwürdig.

Prag.

Emil Utitz.

Wilhelm Lange, Die Psychose Maupassants. Ein kritischer Versuch. Leipzig, J. A. Barth, 1909. 18 S.

Vier Psychiater haben sich bis jetzt in besonderen »Pathographien« mit Maupassant beschäftigt. Ihnen hat sich der auch mit einer beachtenswerten Hölderlin-Pathographie hervorgetretene Tübinger Arzt W. Lange in der vorliegenden kleinen Studie angeschlossen. Seine Ergebnisse lauten (S. 17): »Maupassant hat an einer leichteren Form der Psychopathie gelitten. Er war Alkoholiker und hat sich syphilitisch infiziert. Seine Halluzinationen sind schwer zu klassifizieren. Nach einem längeren luetischen Vorstadium ist er endlich an einer progressiven Paralyse zugrunde gegangen. Viele seiner Werke sind durch die Krankheit beeinflußt worden — für den Sachkundigen ausschließlich zu ihrem Nachteil.« Das ist offenbar nicht viel. Wie denn meines Erachtens überhaupt aus solchen diagnostischen Bemühungen wenig herauszuspringen pflegt. Jedenfalls bleiben die pathographischen Studien für die Geistesgeschichte und Geisteswissenschaft immer von sekundärem Interesse. Es werden Tatsachen konstatiert. Diesen Tatsachen, die auf den begonnenen Auflösungsprozeß der körperlichen Organisation hinweisen, stehen die Tatsachen entgegen, die von der Ausdruckskraft und Widerstandsfähigkeit des geistigen Organismus Zeugnis geben, d. h. die Tatsachen der geistigen Persönlichkeit. Und hier liegt auch erst das eigentliche Problem, bis zu dessen Schwelle Lange seinen kritischen Versuch geführt hat: wie es möglich ist, daß — im Fall Maupassant — »ein Gehirn, obgleich es krank war, 10 Jahre lang ‚geniale' oder doch zum mindesten ganz ausgezeichnete Werke geschaffen« hat. Es will mir scheinen, daß dies Problem nur auf philosophisch geklärtem Boden erfolgverheißend in Angriff genommen werden kann. Interessant zu sehen wäre es, wie sich der Materialismus an ihm die Zähne ausbeißt.

Friedenau. Theodor Poppe.

Hermann Nasse, Jacques Callot. Mit einem Titelbild und 98 Abbildungen auf 45 Tafeln in Lichtdruck. (Die Meister der Graphik, herausgegeben von Dr. Hermann Voß, Bd. I.) 4°. 100 S. Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig, o. J.

Es ist gewiß ein vortrefflicher Gedanke des Herausgebers und der Verleger, die Meister der Graphik mit ihren wichtigsten Werken in technisch vollendeter Wiedergabe bequem zusammengefaßt den Freunden der Griffelkunst auf den Tisch und unter die Lupe legen zu wollen. Die Reihe, die mit dem Werk Jacques Callots eröffnet wird, soll unterschiedslos alle Perioden und Künstler von Bedeutung umspannen und sowohl den Forschern wie den Liebhabern und dem kunstfreundlichen Publikum entgegenkommen. Sie will den Forschern ein überall zerstreutes, unerschöpfliches Material bieten, den Sammlern ein Berater sein bei der Zusammenstellung und Auswahl ihrer Kollektionen, den Kulturhistorikern endlich als Hilfsmittel für ihre Forschungen dienen.

Viele Ansprüche sollen demnach befriedigt werden. Die Bearbeiter der einzelnen Bände werden ihre liebe Mühe haben, es allen recht zu machen. Vielleicht hätte der Herausgeber besser getan, die Aufgabe des Unternehmens einseitiger zu bestimmen und dadurch seinen Mitarbeitern eine wohltätig gebundene Marschroute vorzuschreiben. Vielseitigkeit ist nicht immer eine Tugend. Die Wünsche des Forschers und die Bedürfnisse des Liebhabers gehen nicht in jedem Fall zusammen. Keiner von beiden wird freilich etwas auszusetzen haben, wenn eine Vollständigkeit gegeben wird. Aber das ist weder möglich noch beabsichtigt. Die Abbildungen stellen eine Auswahl dar. Nun mag das Moment der Zufälligkeit bei der Auswahl

immerhin möglichst ausgeschaltet sein. Die Serie verspricht die berühmtesten europäischen Kupferstichkabinette zu berücksichtigen. Aber der Zwang der Auswahl treibt zu einem Widerstreit der ästhetischen und der geschichtlichen Interessen. Entweder der eine oder der andere Gesichtspunkt tritt in den Vordergrund. Er wird nicht nur die Bilderauswahl bestimmen, sondern auch auf die Art des Kommentars wirken. Die ästhetischen Interessen verlangen synthetische, die geschichtlichen analytische Arbeit. Die kunsthistorische Zergliederung ist allerdings die Grundlage, aber ihren Sinn bekommt sie erst in der ästhetischen Synthese, die das psychologische Ergebnis der kunstgeschichtlichen Daten zieht. Der Forscher legt mehr Wert auf das eine, der Liebhaber auf das andere. Darüber muß sich der Bearbeiter klar sein, wenn er schon kein umfassendes und erschöpfendes Werk liefern will, und er muß beherzt einen Entschluß fassen, ehe er den Antrieben seines kunstgeschichtlichen Spezialistentums nachgibt. In diesem Fall wird er dann leicht dazu kommen, seinen Text als die Hauptsache zu betrachten, als selbständige kunstgeschichtliche Untersuchung, der die Abbildungen als Beweismaterial dienen.

Diese allgemeinen Bemerkungen spinnen sich an zwischen dem Programm des Herausgebers und dem ersten Schritt zu seiner Verwirklichung. Der Bearbeiter des vorliegenden ersten Bandes hat sich nach meinem Eindruck der drohenden Klippen nicht ganz versehen, so fleißig im übrigen die geleistete Arbeit ist, die in vornehmer Ausstattung mit vorzüglichen Lichtdrucktafeln auftritt. Dem kunstfreundlichen Publikum, dem doch der Verfasser mit seiner »Einführung in Callots Stich- und Radierwerk« in erster Linie dienen will, wird manchmal, wie mir scheint, auf der einen Seite zuviel, auf der anderen zuwenig gegeben. Ein solches Zuviel ist etwa das ausführliche Eingehen auf die Streitfrage über die Urheberschaft des Skizzenbuchs der Albertina, das übrigens Nasse mit Leverthin dem Stefano della Bella zuweist. Ein Zuwenig dagegen ist die Skizze über Stich und Radierung vor Callot.

Über die Kreise der Fachwissenschaft hinaus hat der Name Callot seinen besonderen Klang durch die Bewunderung E. T. A. Hoffmanns. Callot hat aber dadurch den etwas einseitigen Ruf eines Meisters des Grotesken und Phantastischen sich aufprägen lassen müssen. Verdienstlich weist Nasse darauf hin, wie Callot vor allem ein scharfer und exakter Beobachter alles Werdenden und Geschehenden ist. Im Realismus liegen die Wurzeln seiner Kraft. Der Mühe einer zusammenfassenden und tiefergehenden Bestimmung des ästhetischen Charakters Callots hat sich der Verfasser leider nicht unterzogen. Er begnügt sich mit gelegentlichen Andeutungen wie bei dem kurzen Vergleich mit Goya (S. 71). Wie dem nun auch sei, freuen wir uns an dem, was der Verfasser als guter Kenner seiner Materie in diesem ersten Band eines dankenswerten Unternehmens bietet.

Friedenau.

Theodor Poppe.

Willy Becker, Rembrandt als Dichter. Eine Untersuchung über das Poetische in den biblischen Darstellungen Rembrandts. — Mit 55 Abbildungen auf 20 Tafeln. — Leipzig 1909, Verlag von Klinkhardt & Biermann. 8°. X und 162 S.

Im ersten Teil bietet diese Arbeit eine grundsätzliche und allgemeine Erörterung der Möglichkeiten poetischen Inhalts in Werken der Malerei, wobei der Verfasser eine große Abhängigkeit von den kunsttheoretischen Schriften Schmarsows verrät, aus dessen Schule er hervorgegangen ist. Die ästhetischen Grundlagen, auf denen er weiterbaut, entnimmt er ganz den Lehren seines Meisters, so z. B. die Begriffs-

bestimmung der Kunst, die Charakteristiken der einzelnen Kunstzweige usw. Auf ihnen bauend erörtert er die epische, lyrische und dramatische Bilddarstellung, behandelt Lessings Untersuchungen über die Grenzen der Malerei und Poesie, bespricht die äußere Bilderscheinung und widmet endlich der Unterscheidung überirdischer Wesen im Bilde einige Worte. Der zweite Teil wendet nun die gewonnenen allgemeinen Ergebnisse auf das Poetische in den biblischen Darstellungen Rembrandts an, die drei große Perioden erkennen lassen. »In den Anfang der Kunsttätigkeit Rembrandts, in die dreißiger Jahre gehört die stark dramatische Darstellungsweise, die Bevorzugung heftiger Affekte. Rembrandt ist in dieser Zeit Barockmaler im eigensten, aber auch im eigenen Sinne seiner Kunst. Das Mimische steht durchaus im Vordergrund, das Mienenspiel, die Gesten sind die Hauptausdrucksfaktoren inneren Erlebens.« Ende der dreißiger Jahre und in den vierziger Jahren vollzieht sich eine Wandlung. »Das psychologische Interesse bekommt die Oberhand. Regungen der Seele, innere Konflikte, die sich der Wiedergabe im mimischen Ausdruck entziehen, verlangen Gestaltung.« In der Spätzeit des Meisters tritt ein nochmaliger Wandel ein. »Es gibt keinen Dualismus mehr zwischen Inhalt und Form, alles ist in einem und eins in allem — Verschwimmen und ein leises Klingen weicher Stimmungen — höchste Verallgemeinerung des Inhalts bis zur musikalisch konzipierten Synthese.«

Die Arbeit stellt sich als ein interessanter Versuch dar, gleichsam aus der Ästhetik heraus den Entwicklungsgang eines Künstlers vor Augen zu führen und die Eigenart seiner Kunst zu erläutern. Allerdings geht es nicht ohne mancherlei Gewaltsamkeiten, denn bei einigen in der Arbeit durchgeführten Unterscheidungen ist man sich des Trennenden recht wenig bewußt und unterliegt sogar der Versuchung, durch Umkehrung zu beweisen, daß die Tatsachen in das entgegengesetzte Schema sich ebensogut einfinden würden. So hätte man vielleicht von einer Dissertation mehr positive, gründliche Durcharbeitung und Sichtung, und weniger kühne Hypothesen gewünscht; aber wie gesagt: das Werk bleibt als ein Versuch interessant trotz aller recht offen liegender Mängel.

Prag. Emil Utitz.

Waldemar v. Wasielewsky, Arthur Volkmann. München und Leipzig, R. Piper & Co., 1908. 8°. 70 S. 26 Tafeln.

Wollte man den ästhetischen Gehalt der Kunst Arthur Volkmanns ausschöpfen, müßte man auf die Prinzipien der Kunsttheorie Hans v. Marées' zurückgehen. Dabei würde sich zeigen, daß in diesen Prinzipien Gesetze der Plastik und klaren Durchbildung der isolierten Gestalt in die malerische Gestaltung eines einheitlichen Raum-, Farben- und Lichtzusammenhanges hineingetragen sind und verursacht haben, daß die Kunst des H. v. Marées oft nicht zum Ziele gelangen konnte, weil seine hohe malerische Begabung seinen plastischen Prinzipien Opfer bringen mußte. Wenn sich dieser Zwiespalt, der in der Kunst einer großen Persönlichkeit wie H. v. Marées zu tragischen Konflikten führen mußte, in das Schaffen eines achtbaren, aber kleinen Talentes wie das Volkmanns einmischt, so mag man das Gesuchte und Akademische seiner Kunst damit entschuldigen, daß er durch eine strenge Lehre irregeleitet ist. Da er aber in keinem Werke von dem Modell und Naturvorbild oder, was schlimmer ist, von einem künstlerischen Vorbild loskommt, so wird das Triviale des Gegenstandes durch die Bemühungen um klassische Veredelung nur um so fühlbarer. Bilder wie Weißer Hirsch, Idyll (Die bunte Kuh) sind bestenfalls Reklameschilder für Sanatorien oder Sommerfrischen, aber keine Kunstwerke. Der Künstler hat sich

am Gegenstand vergriffen. Dasselbe muß aber auch von dem Buch gesagt werden. Es ist ein erschreckliches Zeichen der Demokratisierung unserer Zeit, wenn jedes kleine Talent einen Herold und Biographen findet. Nicht daß man es diesen Leuten nicht gönnen möchte. Wie aber muß der Ruhm entwertet werden, wenn dieselben Töne, die für das Höchste aufgespart werden sollten, jedem Mittelmaß bereits gesungen worden sind. Immerhin, wer sich wirklich für die Kunst Arthur Volkmanns interessiert, der mag zu dem Buche von Wasielewsky greifen. Es ist mit Hingebung, Nachdenken und in jenem getragenen Ton geschrieben, mit dem auch Volkmann das Banale seiner Kunst über den Erdboden zu erheben sucht.

Steglitz.

Richard Hamann.

Edwin Redslob, Das Kirchenportal. (Deutsche Plastik I.) 38 S. mit 18 Abbildungen und 92 Tafeln. Hermann Costenoble, Jena.

Ein psychologisch- oder philosophisch-ästhetisch gerichteter Betrachter dieser umfassenden Sammlung von prachtvollem Material fühlt sich leicht angeregt, seine Eindrücke schließlich in allgemeine, zusammenfassende Sätze über den ästhetischen Sinn eines Tores überhaupt einzufangen. Mancher wird sich fragen: was bedeutet das überhaupt, eine Tür, welches ist ihre spezifische Wirkung, was für ein Leben sehen wir da hinein? Solcherlei Themen sich zu stellen, hat die Kunstwissenschaft lange verabsäumt. Sie ist mit ihrer Betrachtung einerseits bei elementar-ästhetischen Gebilden wie Linien und dergleichen geblieben und anderseits bei viel komplexeren Dingen, etwa einzelnen Gebäuden oder dem Gesamtoeuvre eines Künstlers oder ganzen historischen Schulen, Zeiten und Landschaften; ähnlich wie — der Vergleich trifft freilich nicht ganz zu — auf literar-ästhetischem Gebiet eine rege Wissenschaft von den verschiedenen Versmaßen und allen Arten des Reimes im Schwange war, ehe jemand den Rhythmus selbst und den Reim als solchen ins Auge faßte; oder wie anderseits das Drama und Epos vielfältig untersucht wurden auf ihre Struktur und Eigentümlichkeiten hin, während das Lied noch lange nicht so weit war. Einen ähnlichen Gedanken drückt auch die Einleitung des vorliegenden Buches so aus: »Die Kunstgeschichte hat ihre Ergebnisse zumeist durch Monographien über einzelne Persönlichkeiten und nur ausnahmsweise durch Behandlung künstlerischer Schaffensprobleme der Allgemeinheit zugänglich gemacht. Bei Monographien über einzelne Städte aber müssen historische und kulturelle Gesichtspunkte in einer Weise vorherrschen, welche die reine Hingabe an das Kunstwerk und die Vertiefung in die ihm innewohnenden Probleme in den Hintergrund drängt.« Dieser Band und die ihm folgenden sollen versuchen, »in sachliche Themen einzuführen«.

Vor langem hat Jakob Burckhardt einen unvergeßlichen Abschnitt über die Säule geschrieben; aber man kann sich noch viel mehr ähnliche Aufgaben stellen, d. h. auch andere Bauteile, die gleichfalls schon in sich komplex und organisch sind, jedoch noch Teile bleiben, in einer ästhetisch-wissenschaftlichen Betrachtung aufs Korn nehmen; dabei wird sogar sehr viel herauskommen. Was z. B. eine Brücke oder eine Tür überhaupt sei und bedeute, das hat, soviel ich weiß, als selbständige Frage längeren Nachdenkens und als Thema für einen kleinen eigenen Aufsatz zum überhaupt ersten Male Simmel behandelt (im »Tag«, 15. September 1909). Sonst ist mir namentlich von Adolf Hildebrand eine Ausführung (im »Problem der Form«) über romanische Tür- und Fensteröffnungen erinnerlich; er sieht auch da sein Reliefprinzip wirksam, das in den abgestuften Schichten der Laibung das Auge, linde entspannend, allmählich in die Raumtiefe hineinführt, vom eigenen Leibe des Beschauers immer mehr hinweg, und dem Betrachter nicht die umge-

kehrte Augenbewegung der Akkommodation zu immer größerer Naheinstellung aufzwingt.

Ich selber möchte hier kurz einen Gesichtspunkt durchführen, der mir von eigenen Arbeiten her (vgl. z. B. die Rubrik »Bemerkungen« im vorigen Heft) besonders vertraut ist: dann sehe ich an einem Portal besonders den Rahmen, wie er sich auch an Fenstern zeigt, und erblicke seine Funktion in einer Schutzaufgabe. Denn dieser Rahmen, weshalb ist er denn überhaupt da? Zunächst, damit er technisch-praktisch die Wand oben und an den Seiten der Öffnung gegen den Druck, der von oben und von den Seiten her kommt, schütze. Auch dazu haben und brauchen größere Eingänge eine stärkere Rahmung als kleine, weil die Überbrückungsstelle des Architravs oder der Archivolte da mehr gefährdet scheint und weil auch der seitliche Schub größer ist. Und das alles wird natürlich auch »gesehen«, d. h. ästhetisch von uns aufgenommen. — Dies ist eine Erwägung, die ähnlich auch Redslob hat, S. 5 heißt es bei ihm: »Bei größeren Türeinschnitten verlangte die Last der auf dem Türbalken (Türsturz) lagernden Wand nach einer seitlichen Ableitung. Man erreichte sie durch Einfügung eines über dem Türsturz ausgespannten Rundbogens, der von Säulen getragen wird.« Das ist allerdings schon ein komplizierterer Gedanke. Der einfachste Fall dagegen, der aber bereits die allgemeine Aufgabe der Befestigung an dieser Stelle zeigt, liegt vor in den besonderen radial um die Öffnung gerichteten Steinlagen, die schon in allerfrühesten Beispielen dort am Rande vorkommen: sie mauern den Durchbruch besonders aus und montieren ihn, so daß er nicht mehr wie ein bloß herausgeschlagenes Loch erscheint; später wird oft zur Umsäumung ein anderes, härteres Material, als die sonstige Wand zeigt, dorthin genommen. Auf diese Weise ist zugleich eine ausdrückliche Verbindung vorhanden zwischen dem Stein der Wand und den Metall- oder Holzplatten der Türfüllung. Denselben Sinn hat auch die Holz- oder Metallverkleidung der Türpfosten selbst; außerdem könnten sich ohne sie, ohne diesen ausspannenden Halt, die Holzbretter der Füllung leicht werfen und reißen.

Dieses Innere der Tür und des Fensters wird durch die Rahmung indessen noch mannigfach geschützt. So liegt das Glas oder Holz zurück hinter der Mauerfläche oder hinter einer hervortretenden, stark profilierten Randverkleidung oder -verbrämung, die seitlich vielleicht besondere flankierende und vorspringende Pilaster aufweist oder gar noch weiter vorwärts freistehende Pylonen; wie man ähnlich in Zimmern bei der Aufstellung von Möbeln sozusagen Türhüter aus Schränken und dergleichen gewinnt. Jedenfalls bekommen Fenster und Türen meist eine recht geborgene Lage; sie erscheinen ja auch im Vergleich zur Wand als eine schwache Stelle und bedürfen des Schutzes sehr; und wenn sie geöffnet sind, mag der Zugang oft schon gegen die Witterung beschützt erscheinen, etwa durch besondere Bekrönungen und Überdachungen. Geht dann die Mauer an den Laibungen stufenweise sich verengend hinein, wie z. B. im romanischen Stil, so wird die Lage wohl noch deutlicher betont.

Dann stehen auch die Ecken und Kanten am allerwenigsten exponiert da, sind selber nicht mehr gefährdet und auch für die vorübergehenden (oder sich aus dem Fenster lehnenden) Personen nicht mehr so ungemütlich scharf und hart. Auch deshalb wirkt dort das Abrunden besonders glücklich. Denn so stark ist der Verkehr sonst nirgends einem Punkt zugeleitet, man denke zumal an Stadttore mit ihrem Wagenverkehr, dem denn auch häufig besondere Ecksteine vor den Ecken begegnen; aber eine recht starke Bewehrung brauchen alle öffentlichen Eingänge auch aus diesem Grunde. Auch manche Brückenköpfe haben ihre ästhetische Logik zum Teil in solchen Momenten. Doch selbst die stillere Gartenpforte weist mit

Recht nicht selten dickere Pfeiler zur Seite auf, selbst wenn der Zaun sonst gar nicht aus Stein ist. Ja sogar bei Schlüssellöchern an Türen und Toren, bis zu den kleinsten an Möbeln, ist eine gute Versorgung der leicht verletzlichen Kanten der ästhetische Sinn der Umrahmung, die mit allerlei kleinen Beschlägen rings die Öffnung verwahrt, weil das Holz sonst durch den Schlüssel zu sehr abgenutzt würde.

Indessen der vollere Sinn der Toranlagen ergibt sich uns erst unter einem weiteren Gesichtspunkt. Eine Tür bezieht sich doch vor allem auf das Innere, schließt es ab, sichert also auch dieses und öffnet es nicht bloß. Aber da sie letzteres ebenfalls tut, so ist da eine schwache Stelle in der Mauer und die muß verrammelt werden, wenn sie geschlossen ist, und muß erst recht befestigt werden, wenn sie offen steht. Bei Burgen sind denn auch gerade dort meist Türme placiert, für die Verteidigung bei geschlossenen und bei offenen Toren. Ähnlich steht es bei großen Brückenkopfanlagen, die eine Brücke strategisch zu sperren ermöglichen; um Brückenköpfe sind ja genug Kämpfe in der Geschichte ausgefochten worden. Aber schon alle einfachen rahmenden Türbefestigungen verwehren den Zutritt ein wenig, der doch gerade eben da versucht wird. In der Tat muß ja auch die geschlossene Tür in wohl eingesenkten Pfosten an starken Angeln hängen, um sicher zu sein und so zu wirken. — Außerdem scheint jeder Pfosten, der eine dickere Form gegenüber der flachen Türplatte abgibt, für das Auge die Höhlung wettzumachen. Säulen aber, die der Tür zur Seite treten, besitzen, selbst wenn sie ihr gleichsam bloß »assistieren«, d. h. weiter nicht viel zu tragen haben, bereits durch die Schutzfaktoren einigen Sinn. Zudem betonen sie doch die Stelle des Eingangs. Nimmt man dies beides zusammen, so erklärt sich, wie namentlich Kirchentüren, von denen unser Buch hier handelt, einen wichtigen und mahnenden Unterscheidungspunkt, eine starke Scheide bedeuten und den hineintretenden Besucher mit ihrem zum Teil abwehrenden Charakter zur »Scheu« und zum Respekt stimmen, ja noch in ihm nachwirken, wenn er längst im Innern weilt! Wie Hebbels Meister Anton sagt, zu seiner Andacht gehöre, daß erst die schweren Kirchentore hinter ihm zugeschlagen haben.

Und nahe bei der Kirche ist oft der Kirchhof, auch er sorglich umhegt und mit wenigen Eingängen, deren künstlerische Gestaltung sehr wohl eine starke Architektur berechtigt erscheinen läßt: hinter ihnen birgt sich ja etwas ganz anderes, als alles Leben ist, ja der Gegensatz des Lebens überhaupt; bei allem Frieden, den die Vergatterung, etwa mit schweren, sperrenden Gesimsen den Toten zu sichern scheint, predigt sie zugleich ein Lasciat' ogni speranza — aber auch wohl eine Mahnung zum Leben, als solle, wer draußen ist, sich freuen, noch eine Frist hier außen zu weilen. — Und so kommen wir immer höher zu monumentaleren, d. h. nicht bloß großen, sondern auch festen Torbauten, bis hinauf zum Portikus, der mit seinem Säulenvorbau den Zugang gleichsam umgittert, und endlich zu Propyläenanlagen — oder anderseits zu plastischen Fortspinnungen desselben Themas in den Torwächtern, die man seitlich an den Türen aufstellte, von den assyrischen Flügellöwen und Flügeltieren, die zugleich als Portalstützen dienten, oder vom Löwentor zu Mykene und den ägyptischen freistehenden Riesenobelisken, die ebenfalls ähnlich wie Schildwachen wirken, bis zu den wehrhaft und wachsam stehenden Männern oder Hunden, die man auch heute gerade an diesem Platz oder an Treppenaufgängen im Hause oft trifft, an welchen letzteren z. B. die hinterindische Kunst gleichfalls Riesenmenschen und Riesentiere postierte.

Zu vergessen ist bei alledem nicht, daß diese Gebilde anderseits für den ankommenden Gast aufmerksam Spalier bilden können, denn sie scheinen in den meisten Fällen aufgestanden zu sein um seinetwillen und ihn stehend zu erwarten.

Man denke gar an die lange Reihe solcher Tiere vor ägyptischen Tempeln. Sie machen die Stelle des Eingangs schon von weitem deutlich, lenken den Blick und sammeln ihn, lassen ihn nicht seitlich hinausschweifen, sondern führen ihn recte zum Bau hin und bereiten das Bewußtsein auf die religiöse Welt vor. Und ähnlich wirken bereits sehr viele andere der genannten Tormotive, d. h. also einladend, gastlich sich öffnend oder wenigstens den Zugang markierend. Man braucht noch gar nicht an Triumphbögen zu denken, die ja ihren Sinn in solchem gastlichen und ausdrücklichen Sich-öffnen einer Stadt haben; auch ein Portikus z. B. öffnet das Haus gleichsam schon vor dem Hause, empfangsbereit stehen die Säulen da (er öffnet aber auch von innen her das Gebäude weit in die Natur hinaus und setzt es in diese hinein fort, entspricht daher unter anderem auch dem Villenstil und seinen Beziehungen zum Landleben. Jede Tür aber bedeutet ja nicht nur ein Hinein, sondern auch ein Heraus). Oder Propyläen bezeichnen dem Auge weithin den Eingang und lassen ihn nicht verfehlen — und dasselbe tut eigentlich jede Pfostenverstärkung bereits, die dem Auge auffällt und durch den Kontrast zu der Höhlung, die sie umschließt, diese letztere betont.

Solche Klarheit, dieses Aufmerksammachen, eine derartige Akzentsetzung an der Tür verkündet aber, wie schon gesagt, zugleich mit der Eintrittsstelle die Grenzscheide zweier verschiedener Gebiete, einen Unterschied von Innen und Außen; und wenn die Öffnung so ausgezeichnet wird, so hebt sie durch Kontrast auch wiederum die sonst ringsherum abschließende Mauer hervor! So verschlingen sich die Motive, verstärken einander, bedingen sich und vertragen sich jedenfalls trotz ihrer Verschiedenheit und Entgegensetzung. Mit dem abwehrenden Charakter verträgt sich ja vielfach der einladende ganz gut, z. B. an den mehrfach genannten romanischen Domportalen, die mit ihren Laibungen nicht bloß das Auge hineinführen, sondern auch den Körper des Eintretenden konkav aufnehmend zu empfangen und gleichsam trichterförmig hineinzuziehen scheinen. — Bei Burgen zwar und ähnlichen Bauten fehlt der letztere Eindruck durch die sonstige Gestaltung der Tore und ihrer weiteren Umgebung fast völlig; und ein etwas mehr ablehnender als anziehender Charakter wird auch gerade feierlicheren öffentlichen Gebäuden an ihren Toren eignen und wohl anstehen, Rathäuser z. B. sind denn doch nicht dazu da, um von jedermann überlaufen zu werden, und Gerichtspaläste können auch durch ihre Tore jeden Gedanken an Beeinflußbarkeit des Gerichts fernhalten. Die Verteilung der beiden Faktoren ist also graduell verschieden je nach dem Zweck und Sinn des Baues. Im übrigen aber: beide vermögen in unserem Bewußtsein angesichts desselben Objektes zu verschiedenen Zeiten und auch zur selben Zeit friedlich nebeneinander herzugehen, ohne Widerspruch; so sind wir nun einmal psychologisch und namentlich im ästhetischen Erleben geartet. Es gibt ja auch noch andere Motive, die das Trennen und Verbinden vereinen und beide Funktionen zugleich durch deren kontrastlichen Charakter verstärken, z. B. Brücken oder Treppen (Simmel). So verengt sich denn auch etwa ein romanisches Portal und erscheint so recht als die »schmale Pforte«, durch die man eingehen soll.

Und auch die Türflügel öffnen und schließen sich doch abwechselnd. Darum sind endlich auch diese selber noch häufig verstärkt, mit Beschlägen, mit Buckeln, mit Knäufen und Knöpfen oder figürlichen Köpfen, mit Handgriffen endlich oder Türklopfern in der Mitte des Flügels, die doch auch zugleich eine Verstärkung bilden. Und das alles ist wieder nicht bloß praktisch-technisch wichtig, sondern wird auch durchaus als ästhetischer Ausdruck erlebt.

Das vorliegende Buch behandelt nun die Türplatten so gut wie die Umrahmung. Doch lagen solche allgemeinen Beleuchtungen wie die im vorigen ver-

suchten, diese breiteren systematischen Erwägungen nicht in Redslobs textlichem Programm. Er wollte nur ein paar historisch einführende und diskret anleitende Worte zu einem Buche voll wundervoller Bilder schreiben. Solche Sammlungen mehren sich heute, man kann dabei von einer Zeitströmung sprechen. Und es wirkt sich darin nicht allein der heute so beliebte und auf künstlerischen Gebieten schrankenlos, auf anderen weniger berechtigte Kultus der Anschauung aus, sondern vielleicht daneben ein Übergewicht des künstlerischen über das wissenschaftliche Interesse überhaupt, aber auch, so möchte ich glauben, ein Zug zur Objektivität, zur sachlichsten Zurückhaltung; die freilich hier, mit wissenschaftlichem Maße gemessen, noch nichts weiter als eine Materialsammlung ergibt. Der Text natürlich ist schon etwas mehr. Ins einzelne seiner historischen, leider nur eben wieder allzu sehr bloß historischen Erörterungen gehen wir nun etwas ein, so daß wir jetzt also beim Kirchenportal bleiben. Man weiß und wird in diesem Buche noch schlagender zusammengestellt sehen, welche reichen Systeme und welch hohe Kunst gerade bei Portalen in fast allen Stilen stets aufgewendet wurden. Redslob weiß nun für diese Auszeichnung der Stelle noch einen anderen Grund als die schon genannten:

»Das Kirchenportal befindet sich an einem die gewohnten Maßverhältnisse des Wohnhauses überragenden Gebäude. Aber dieses Gebäude ist einstöckig, und sollte sein Eingang entsprechend zur Geltung kommen, so müßte die Türöffnung in demselben Übermaß gestaltet sein, in dem die Kirche im Vergleich zu den umliegenden Häusern vergrößert wurde. Das Portal bekäme damit eine unsinnige Höhe, während seine Breite die Haltbarkeit des obenaufliegenden Mauergefüges gefährden müßte. Der Baumeister ist demnach gezwungen, das Portal kleiner zu halten, als es der Größe der Fassade entspräche, und für den Ausgleich des Gegensatzes die dekorative Gestaltung Sorge tragen zu lassen. Für die Lösung dieser Aufgabe kamen von vornherein zwei Möglichkeiten in Betracht: man konnte die Türflügel selbst in wirksamer Weise zieren oder die Umrahmung der Tür verbreitern und kunstvoll durchbilden. Für die einfachen Kirchen des frühen Mittelalters wurde die erste Lösung, die Verzierung der Türflügel, von entscheidender Bedeutung. Die Grundform ergab sich aus technischer Notwendigkeit: um die Haltbarkeit der hölzernen Bohlen zu erhöhen, mußte man sie durch Querleisten oder Beschläge verbinden oder in der ganzen Fläche mit Metallblech oder Platten verkleiden. Die hierdurch entstehenden Einzelfelder boten ... den besten Platz zur Anbringung kleiner Reliefs mit figürlichen Darstellungen« (S. 3 und 4). »Das Tympanon ist der einzige entlastete Bauteil innerhalb des fest verklammerten Gefüges von Steinen, welche die Last zu tragen, abzuleiten oder ein tragendes Bauglied zu unterstützen haben. Daher bietet seine Vorderseite den geeigneten Platz zur Aufnahme freikünstlerischen, plastisch oder malerisch gestalteten Schmuckes« (S. 5). »Die ornamentale Ausstattung bedeckt anfangs nur die technisch wichtigsten Teile: nicht um ihre mühsame Aufgabe noch deutlicher zu machen, was innerhalb dieser festen Konstruktion kaum nötig wäre, sondern eher, um das Gefüge leichter und zierlicher erscheinen zu lassen. Aus diesem Grunde wurde das Rankenspiel der Ornamente im Laufe der Entwicklung mehr und mehr auch über die Säulen gezogen. Die Formen sind meist tief unterarbeitet, so daß die Arabesken wie ausgeschnittenes Metall vor dunklem Hintergrunde liegen, während die massigen Bauteile verschwinden. Dennoch tritt der Aufbau klar heraus, da man nur bei jeder zweiten Säule die konstruktive Bedeutung durch diese Auflösung in Ornamente verbarg« (S. 5 und 6). »Im Stammland der Sachsenkaiser erscheinen die Formen besonders kraftvoll und gediegen; in den Rheinlanden zeichnen sie sich durch

ihre schlanke Leichtigkeit aus, während der Stilcharakter der schwäbischen Portale durch eine wundervoll vermittelnde Weichheit der Übergänge bedingt ist« (S. 6). So leitet der Verfasser über zur historischen Einzelbetrachtung, alles nun folgende hat historischen Inhalt.

Das Äußere des Buches ist von seltener Vornehmheit. Auf gelbem, schwerem, samtweichem Papier klare Typen, auf jeder Seite mehrere Abschnitte und manche davon mit großen einfachen schwarzen Initialen, so daß der Text selbst neben den eingestreuten und dann stets an den äußeren Rand des Schriftspiegels gerückten Abbildungen zur Geltung kommt. Die Bilder sind alle weich und tonig.

Hier haben wir also den ersten Band einer größeren Sammlung »Deutsche Plastik«. So ist das Werk kein isolierter Beitrag zu irgend einer Einzelstelle aus dem Gebiet der Kunstwissenschaft, sondern eine bedeutende Welle aus der starken und jungen Strömung, die unser immer lebendigeres Interesse der älteren deutschen Kunst zuführen will. Der im vortrefflichsten Sinne populäre Verlag Langewiesche hat ebenfalls zwei Bände bereits dieser Aufgabe gewidmet, und Bodes deutsches Museum wird der monumentale Ausdruck derselben Bestrebungen sein.

Berlin-Wilmersdorf.

Erich Everth.

Max Graef, Die Ausgestaltung moderner Wohnungen. 61 S. mit 74 Abbildungen im Text und 25 Tafeln. Wien und Leipzig, A. Hartleben.

Man hat Mühe, sich von der Lektüre des Buches nicht abschrecken zu lassen durch die schlechten Abbildungen nach schlechten Zeichnungen von des Verfassers eigener Hand — Architektenzeichnungen im üblen Sinne des Wortes ohne jede Belebung des Striches und ohne eine andere Räumlichkeit als die perspektivische, die mit dem Lineal konstruiert werden kann. In vielen wertvollen Werken von heute sind die Tafeln die Hauptsache; hier möchten sie das auch wohl sein, aber hier möchte der Leser sie am liebsten herausschneiden. Und nach dem, was man nun so, ohne daß es dem Auge irgend bequem gemacht wird, an einzelnen Formen aus diesen Tafeln herausbuchstabiert, verliert man nicht einmal etwas durch die unzureichende Wiedergabe; die Unzulänglichkeit des Zeichners verdeckt die Mängel des Möbelbildners. Ein naiver Freund fragte mich, wie so etwas in der Zeit, wo Bruno Paul und Riemerschmid und so sehr viele andere an der Arbeit wären, noch einen Verleger finden könne.

Zu rechtfertigen ist das auch gar nicht, auch durch den Text wird es nicht gerechtfertigt. Der gibt handwerkliche Einzelheiten aus den Herstellungsprozessen der Möbeltischlerei, so etwas kann man ja ruhig einmal lesen. Aber der Stil ist natürlich nicht der eines Kunstschriftstellers, doch immerhin klar, wenn auch mit einiger Unbeholfenheit und wenn auch ein bißchen kaufmännisch; das Ganze hat übrigens etwas von einem Firmenkatalog. Die Gedanken über allgemeinere Fragen des Faches sind nirgends eigene, freilich zum Teil leidlich für Popularisierungszwecke zusammengestellt. Unnötig zu sagen, daß der Verfasser, der sich »Architekt für Innenräume« auf dem Titelblatte nennt, in allen psychologischen Fragen einen vollständigen Dilettantismus walten läßt. Überhaupt leiden seine ästhetischen Begriffe unter dem Mangel an Schulung und Klärung; Schiefes und Flachheiten sind reichlich da und oft bleibt es bei absolut nicht durchlebten und dann natürlich vagen und phrasenhaften Begriffen, die er häufig nur sehr nach dem Hörensagen anzuwenden scheint; und auch ihre Zusammenordnung, z. B. manche Koordination von Begriffen entbehrt des Verständnisses. Einiges klärt er dem Laien gewiß, aber in manchem Unsinn bestärkt er ihn auch. Wie kann man z. B. im Ernst Worte brauchen wie

»Sezessionsstil«; den hat es ja nie gegeben; schon eine einzige Sezession gibt es nicht, sondern viele, und unsere Berliner, die übrigens mit Möbeln nie etwas zu tun hatte wie etwa die Wiener, hat stets in ihren Manifesten betont: wir haben keinen und suchen keinen »Sezessionsstil«. Was an Geräten unter der Bezeichnung lief, hatte nicht nur keinen Stil, sondern kam überhaupt nicht von Künstlern (stilsichere Handwerker aber gab es ja nur in vergangenen Zeiten); und was von Künstlern ausging zu der Zeit, wo diese Warenhausmode grassierte, wurde von Künstlern nie mit jenem Worte bezeichnet. Und diesem Wort setzt der Verfasser gegenüber als Gegensatz ein anderes: »Die Moderne«; und setzt es auch immer in Gänsefüßchen, spottet seiner selbst...! »Die Moderne« habe also den Sezessionsstil abgelöst. Das »die« ist dabei ebenso köstlich wie das »Moderne«, das eine zu eng, das andere zu weit. — Aber selbst wo die Sätze unverfänglich klingen, weiß man bei dem Verfasser nie so recht, was er nun eigentlich für Dinge im Auge hat und empfiehlt, bei den doch immerhin allgemeinen Worten; ich fürchte sehr: meist andere als wir billigen würden, man kann es ja an seinen eigenen Bildern sehen. Auch die Ausstattung trägt denselben Charakter wie die Zeichnungen.

Solche Möbel werden ja gemacht und leider auch gekauft, aber warum sie noch in einer Publikation festlegen? Immerhin, das Buch ist nicht prätentiös und wenn auch zum Teil zu bekämpfen, so doch nicht zu schelten.

Berlin-Wilmersdorf. Erich Everth.

Alfred Lichtwark, Park- und Gartenstudien. Die Probleme des Hamburger Stadtparks. Der Heidegarten. 8°. 122 S. Bruno Cassirer, Berlin 1909.

Wir alle kennen Schriften von Lichtwark. Er war nie Ästhetiker im Sinne eines systematischen Darstellers mit psychologisch-wissenschaftlichen Zielen und möchte es nicht sein. Uns interessiert hier aber natürlich auch seine Stellung zu unserer Wissenschaft und nicht allein sein Verhältnis zur Kunst. »Spezielle Ästhetik, angewandte oder auch konkrete Kunstlehre«, so möchte man vielleicht diese einzigartigen Arbeiten im ersten Momente nennen, aber alles das trifft ihre Eigenheit doch auch nicht; es ist eben überhaupt keine Ästhetik, was er gibt, und auch keine allgemeine Kunstwissenschaft, also streiten wir nicht über den Namen. Es ist Lichtwark. Der gibt weniger und mehr als ästhetische Forschung; doch auch nicht deren Ausbeutung für eine Anleitung zum Genusse der Künste und der Natur; keineswegs wird bloß ein von anderen erworbenes wissenschaftliches Erkennen umgesetzt in künstlerische Erlebnis- und Darstellungsweisen; dazu ist sein Empfinden, Fühlen, Denken viel zu original nicht nur, sondern auch zu blutvoll. Wie viel er von der Ästhetik kennen mag, das bleibt eigentlich völlig im Hintergrunde. Bei ihm klingt alles unmittelbarer als z. B. bei einem anderen bedeutenden »Einsteller« und Kulturarbeiter großen Stiles, bei Avenarius, der viel deutlicher hervortreten läßt, daß er auch aus Büchern viel über Kunst gelernt hat.

Dabei reizt Lichtwark nirgends die wissenschaftliche Ästhetik — »eine, die es ist« — zum Widerspruche, ja es lassen sich leicht an jeder Stelle Verbindungsfäden zu unseren theoretischen Kategorien und Ausdrucksweisen herstellen. Und er bereichert auch den Ästhetiker indirekt. Wie er nicht nur sehen lehrt, sondern auch machen (um nicht gerade von »schaffen« zu reden), so tut er nicht bloß das, sondern regt noch die rein theoretische Betrachtung an mit der stetig sich erneuenden Frische seiner Gesichtspunkte und leitet auch den Psychologen zu lebhafterem Anschauen und Erleben hin auf Spezialgebieten, wo dieser eine gleich erstaunliche Erfahrung unmöglich haben kann. Und dies wie gesagt so, daß letzterer das Gewonnene seinerseits bequem in die Formen der Wissenschaft überführen kann.

Hiergegen denke man nur an Ruskin, wie schwer einem der solche Transposition macht.

Diese neue Schrift nun berührt sich natürlich mit früheren Lieblingsgedanken Lichtwarks. Auf solche Stellen werden wir hier nicht von neuem den Finger legen. Aus dem großen Reichtum des Buches mit seinen zwei Hauptkapiteln »Der Heidegarten« und »Das Problem des Hamburger Stadtparks« nehmen wir das erste als Beispiel zu genauerer Betrachtung heraus.

Vieles freilich, was für den Blumenzüchter da gesagt ist — der ist ja etwas anderes als was wir mit dem Worte Gartenkünstler meinen, wobei man eben meist an größere Anordnungen denkt —, vieles also davon müssen wir uns als zu einzeln hier versagen. Aber Grundgedanken wie der folgende ziehen sich auch dort hindurch: bewußtes Prüfen der freien Natur auf ihre Verwendbarkeit und Steigerungsfähigkeit im Garten sei immer wieder anzuempfehlen. Das sind wirklich kultivierende Sätze. Lichtwark kennt in seiner Gegend einzelne bestimmte Pflanzenexemplare in der Heide, zu denen er jedes Jahr in der Blütezeit spaziert.

Der Heidegarten ist nun etwas ganz anderes als der Bauerngarten, Lichtwarks erste Entdeckung und frühe Liebe auf diesem Felde. Zusammenhang freilich mit der umgebenden Natur empfiehlt er hier wie dort und will z. B. keine »verzärtelten Gartenblumen, die viel Wasser brauchen«, in den Heidegarten bringen. Und beidemal bleibt er weit ab von der lehrhaften Absichtlichkeit des sogenannten »biologischen« Gartens, der ein Herbarium der gesamten Flora der Gegend und eine Nachbildung ihrer verschiedenen terrestrischen Formationen sein möchte.

Unbekümmert fängt er gleich mit Hamburg an, denn »mit den Problemen, die sich in Hamburg aufwerfen, wird überall gerungen«; es handelt sich für den Großstädter eben darum, mit »einer halben Stunde Eisenbahnfahrt tiefe Einsamkeit zu erreichen«. Und er nimmt eine lebendige Situation an, ein Gespräch in der Heide mit einem baulustigen Laienfreunde, das ihm die literarische Form liefert.

Gleich am Anfang stehen so ausgreifende Sätze wie dieser: »Die Erneuerung des Wohnhausbaues hängt unmittelbar von der Umbildung des Geschmackes in der Gartenkunst ab. Solange diese bleibt, wie sie ist, kann man überhaupt keine vernünftigen Häuser bauen« (S. 12). Z. B.: »Das Haus erhebt sich am traulichsten von flachem, unbewegtem Boden. Wer zum ersten Mal ein altes Haus sieht, das auf einer wirklich wagerechten Ebene steht, bekommt ein Gefühl, als ob er Musik hörte« (S. 17).

Ein fachmännisch gebildeter Gärtner aber »hat eine zu strenge Schulung in der nun schon mehr als 100jährigen Überlieferung des sogenannten englischen Gartens durchgemacht« (S. 18) — »denn die Karikatur, die wir daraus gemacht haben, ist den Engländern unbekannt« (S. 31) —, von ihm also werde die Umgestaltung und Neugestaltung nicht ausgehen können. In der Tat: alle gewichtigen Stimmen heute wollen den Handwerker auf allen Gebieten, sofern er künstlerische Absichten hegt, unter die Leitung von Künstlern stellen, dagegen erleben wir ja auch die Rückwärtsbewegung des »Semperbundes« der organisierten Handwerker, eine Enge der Interessenpolitik, neben der die Einstellung auf weite nationale Kultur- und nicht etwa nur Wirtschaftszusammenhänge bei Lichtwark außerordentlich wohltut. Er faßt die Anlage eines eigenen Gartens durch den Auftraggeber selber als Erholungsarbeit auf und empfiehlt sie und Ähnliches als Ersatz »unserer barbarischen und unersprießlichen Geselligkeit«. Das sei in England schon ganz anders. Keinen Satz davon will ich zitieren, sie sind alle zu schade dazu.

Das Haus stehe etwa, um ein Beispiel von der Wahl der Lage für die ganze Anlage zu geben, »an der Grenze einer Fläche, nicht in der Mitte. Von den Fenstern

oder der Veranda wird man die ganze Hochfläche (hier) und den Blick in die Täler und über das unendliche Gelände vor sich haben« (S. 23), denn man sieht doch auch nicht ringsum aus dem Haus.

Sodann der Garten selbst als architektonische Raumschöpfung. Bei den verschiedenen Beetbepflanzungen möge darauf geachtet werden, daß »die Höhen des Wuchses sich auswiegen«; dabei könne dem »Gegensatz ruhiger Flächen und der reich bewegten Büsche und Stauden auf den Beeten« freie Entwicklung gegönnt sein. Die Form der einzelnen Staude sollte nicht im Gebüsch unterdrückt werden, alles vielmehr licht und heiter bleiben. Neben den koloristischen Wirkungen stehen die formalen als gleichberechtigte; und z. B. zwischen den Buschformen wieder ergeben sich Abwechslungen und Kontraste; etwa kugelige folgen auf obeliskenartige und dergleichen. Und »wichtig ist auch, daß nirgends die Übersicht abgeschnitten wird. Man muß überall einen Gesamtorganismus fühlen und an jeder Stelle wissen, wo man sich befindet. Das Gefühl des Verirrtseins müßte im Garten so wenig aufkommen, wie in einem Hause, einer Partitur oder vor einem Gemälde« (S. 25). Auch die ganze Anlage des Gartens, sein Grundriß ist ein Wesentlichstes. Z. B. »vor dem Hause braucht man einen halbrunden oder rechteckigen freien Platz, auf dem sich wohnen läßt« (S. 26); »ein Hauptweg müßte an der Hecke entlang um den ganzen Garten führen, denn von dort aus gibt es die schönsten Blicke über den Garten. Die Verbindung dieser breiteren Wege, auf denen man in Gesellschaft geht, kann durch schmälere Querwege und ganz schmale Pfade, auf denen ein Einzelner einzelne Pflanzen besehen mag, hergestellt werden. Die rhythmische Wirkung der Gesamtanlage wird durch solche Abstufung der Wegebreiten nur gewinnen« (S. 27). Büsche können dabei Ecken betonen, paarweise als Wegwächter auftreten und Ein- und Ausgänge der Wege akzentuieren. Ein reicher Naturstoff ist vorhanden für alle diese Zwecke, »Bedingung ist nur, daß er die Ausstattung eines regelmäßigen Gartens bildet. Erst auf geraden Beeten erhält die Pflanze selbständige Bedeutung. Was draußen am Abhang, am Feldrain, auf der Heide, am Waldrand oder in der Lichtung nur einen kleinen Fleck ausmacht, kommt auf dem geraden Beet als Einzelwesen zur Geltung, und die ungestörte Entwicklung wird die Formen erst recht zur Vollendung führen. Auch die Farbe gewinnt dabei. Was als punktartiger Tupfen im Gras nur in der Harmonie mitspricht, wirkt mit unerwarteter Glut, wenn es auf dem Beet eine breite Masse bildet« (S. 35/36). »Es muß nur dafür gesorgt werden, daß nirgends das Weiß fehlt, das zur Herstellung harmonischer Wirkungen zwischen dem Purpur, Violett, Rot und Gelb unentbehrlich ist und die Eigenart jeder einzelnen Nachbarfarbe erst herausholt« (S. 37). »Nur die Kunst, die nicht darauf ausgeht, durch die scheinbare Natürlichkeit die Natur nachzuahmen, kann dahin führen, die Schönheit des Aufbaues und der Farbe aller einzelnen Gewächse zu erschließen« (S. 42). — »Die Bepflanzung der Beete (im Heidegarten) müßte nach einem etwas anderen Grundsatz geschehen als im Bauerngarten, wo die Blumen einzeln stehen und viel Boden sichtbar lassen. In der Heide muß der Boden ganz bedeckt sein, damit er nicht ausdörrt und verweht wird« (S. 36). »Hat der Boden aber überhaupt keine ausgesprochene Eigenart, so mag eine Lieblingsblume ... in ihren Spielarten und Gattungsverwandten den Ausgangspunkt bilden ... Für einen Irisgarten bedarf es eines anderen Grundrisses als für den Aster-, Lilien- und Veronikagarten« (S. 43).

Doch das schöne Buch soll hier nicht exzerpiert werden, ist auch die Versuchung groß; wo möchte man hier nicht zitieren, wo damit aufhören! Das zweite Kapitel haben wir darum gar nicht angerührt. Das Buch ist selber wie ein Garten, geordnet und sprießend, man pflückt nur ungern einzelne Blumen heraus. So hübsch

und leicht ist es auch ausgestattet, und die Füllhörner auf der Einbanddecke dürfen mit ihrer heiteren Symbolik den Reichtum des Inhalts mit Fug ankündigen.

Berlin-Wilmersdorf.

Erich Everth.

Fritz Volbach, Die deutsche Musik im 19. Jahrhundert. Sammlung Kösel, Kempten und München.

Dieses kleine Buch versucht auf seinen 190 Seiten Kleinoktav eine Übersicht zu geben über die Strömungen, die im 19. Jahrhundert die Richtung der deutschen Musik bestimmt haben, über die Hauptwerke und die wichtigsten Meister. Alles in allem genommen stehe ich nicht an, diesen Versuch als durchaus gelungen zu bezeichnen. Einige Abschnitte finde ich sogar ungewöhnlich gut, wie z. B. das Eingangskapitel »Beethoven«, das in Kürze die eigentümliche Stellung Beethovens klar darlegt: gliedert er sich einerseits den Wiener Meistern eng an, so gibt er anderseits der Musik eine entscheidende Wendung, die für das ganze 19. Jahrhundert von den wichtigsten Folgen ist. Glücklich finde ich auch die Kennzeichnung des romantischen Stils zum Unterschied vom klassischen: die klassische Kunst will »ihr Ideal auf dem direkten Wege künstlerischer Erkenntnis« lösen, »ohne abzuschweifen, ohne Aufenthalt steigt sie unentwegt in gerader Linie empor zur Höhe«. In der romantischen Kunst dagegen liebt der Künstler, vom geraden Wege abzuschweifen, wo es ihn gerade lockt: »Der Weg zur Höhe selbst soll Genuß bieten.« Solcher anschaulichen und treffenden Wendungen enthält das Buch eine ganze Reihe fast in jedem Kapitel. In einzelnen freilich fordert manche Äußerung zum Widerspruch heraus. Die geschichtlichen Begründungen (bei Erörterung der Beethovenschen Sonatenform, Rückblick auf die Entwicklung der Oper u. a.) sind kaum haltbar vom heutigen Standpunkt der Forschung aus. In die Verdammung der Operette möchte ich nicht miteinstimmen (S. 57); sie ist ein zwar niedriges Genre, das aber wohl auch seine Berechtigung hat, am allerwenigsten richtet man mit moralischer Entrüstung dagegen etwas aus; einem Meister wie Offenbach wird die Geschichte doch wohl oder übel seinen bescheidenen, aber nicht unansehnlichen Platz anweisen müssen. Reichlich hoch dagegen schätzt Volbach die Gegenwart ein, er nennt das Bild, das die Produktion unserer Zeit bietet: »ein hocherfreuliches« (S. 190). Dazu kann man nur gelangen, wenn man mit Volbach die Jungdeutschen, speziell die Münchener Schule sehr hoch bewertet, wenn man für Pfitzner so warm eintritt wie er, wenn man überzeugt ist, daß Reger »auf allen Gebieten zu Hause ist und auf allen das Höchste leistet« (S. 168), wenn man an Weingartners Kompositionen Gefallen findet usw. Das sind nun allerdings Sachen des persönlichen Geschmacks, über den als etwas rein Subjektives ein Streit zwecklos ist. Abgesehen davon jedoch bietet Volbach so viel sachlich gut Begründetes, klar und anschaulich Dargestelltes, daß sein Buch wohl empfohlen werden kann. Es wendet sich gleichermaßen an den musikalisch interessierten Laien wie an den Musiker.

Berlin.

Hugo Leichtentritt.

Hugo Riemann, Musiklexikon. Siebente, vollständig umgearbeitete Auflage. Buchstabe L bis Z. Leipzig, Max Hesses Verlag, 1909.
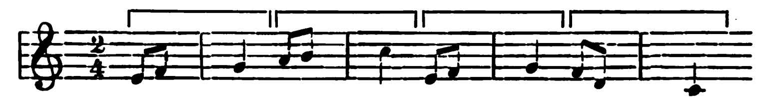
Das bekannte Nachschlagewerk, das erste und einzige seiner Art, liegt nunmehr vollständig in neuer siebenter Auflage vor. — Diejenigen Artikel aus ihm, die sich mit dem Gedankenkreise dieser Zeitschrift berühren, haben gegenüber ihrer Darstellung in der sechsten Auflage keine oder nur nebensächliche Änderungen er-

fahren. Ich meine die Erörterungen der Fragen aus der theoretischen Harmonielehre und der Lehre vom Rhythmus in der Musik.

Ich suchte in meiner Besprechung der ersten Hälfte des Werkes anzudeuten, daß Riemann, der ja selbst als harmonietheoretischer Forscher bisher bahnbrechend wirkte, den zweifellos über die seinen hinausgehenden, höchst fruchtbaren Ideen R. Mayrhofers über die Lehre von der Chromatik noch nicht gerecht wurde. Es sei mir heute gestattet, in Anlehnung an Artikel des zweiten Teiles einige Bemerkungen zu Riemanns Lehre vom Rhythmus in der Musik (Riemann nennt sie Lehre von »der musikalischen Rhythmik und Metrik«) zu machen. Ich beschränke mich dabei auf die Haupt- und Grundbegriffe, wie sie in den Artikeln: Rhythmik, Rhythmus, Metrik, Motiv, Takt, weibliche Endung, Auftakt, Periode zur Sprache kommen. Es muß vorausgeschickt werden, daß diese in der vertieften Fassung, wie sie das Lexikon bietet, erst durch Riemann aufgestellt wurden, den man den Begründer einer Lehre vom musikalischen Rhythmus nennen muß. Wenn man also, wie der Unterzeichnete, zu teilweise etwas abweichenden Auffassungen gelangt, so sind diese lediglich oder doch vorwiegend erst ein Ergebnis des Studiums der Lehre Riemanns.

Zunächst vermisse ich eine Definition des Begriffes »Rhythmus« als einer physiologisch-psychologischen Tatsache, aus der sich erst alle rhythmischen Erscheinungen erklären. Denn wenn unter »Rhythmik« der Rhythmus der neben der Harmonie »wichtigste formgebende Faktor der Musik« genannt wird, welcher »den zeitlichen Verlauf einander folgender Tongebungen durch Einhaltung unserer Auffassung bequemer Zeiteinheiten« regelt, so ist damit der Natur dieses Faktors doch wohl noch nicht hinreichend Erwähnung getan; daß er eine Form unserer musikalisch-zeitlichen Anschauung (um Kantisch zu reden) ist, wird jedenfalls damit noch nicht angedeutet, und ebensowenig die physiologische Seite des Phänomens erklärt, die in dem Satze der Wundtschen Schule, daß er ein Affekt sei, welcher sich in geordneten Bewegungen entlädt, beleuchtet wird. Der Rhythmus ist also letzthin ein in uns ruhendes Vermögen oder Bedürfnis nach zeitlicher Ordnung in den musikalischen Erscheinungen, die erst musikalische genannt werden können, wenn sie diesem Bedürfnis so weit entgegenkommen, daß wir imstande sind, an ihnen unseren zeitlichen Ordnungssinn zu betätigen.

Kommen wir nun auf die rhythmischen Erscheinungen der Musik zu sprechen, so unterscheidet hier Riemann rhythmische Tatsachen von metrischen. Hierbei verwendet er aber den einen der beiden Termini in einem Sinne, der mit der ursprünglichen Bedeutung des Wortes unvereinbar ist. Er definiert nämlich Rhythmik als »die Unterscheidung von Tönen verschiedener Dauer innerhalb des durch Tempo und Takt gegebenen metrischen Verlaufs, welche eine unendliche Fülle ästhetischer Sonderwirkungen auf einfache Prinzipien zurückführt«. Metrik ist ihm dagegen die Lehre von dem verschiedenen Gewicht, das der Hörer den Inhalten der einzelnen Zeitstrecken zuspricht. Nehmen wir eine Motivfolge wie diese:



so nennt Riemann folgende Merkmale rhythmisch: 1. die Einhaltung mittlerer Zeiteinheiten vom Dauerwerte einer ♩-Note (sogenannter Zählzeiten); 2. die verschiedene Füllung dieser Zeitstrecken mit musikalischem Inhalte, die hier nur zwischen ♩ und ♫ wechselt; 3. scheint Riemann auch die Empfindung des absoluten Zeitwertes der Zählzeiten (Tempo) als rhythmische Tatsache zu begreifen. Metrische

Qualitäten nennt er die verschiedene Gewichtsempfindung, mit welcher der Inhalt der beiden Zählzeiten jedes Taktes (die erste wirkt schwer und herrschend, die zweite leicht und auf die folgende bezogen) auf uns wirkt.

Mir erscheint es nun unmöglich, einen Ausdruck wie metrisch, der seiner Ableitung nach sowie nach seiner allgemeinen Bedeutung in unserem Sprachgebrauche allgemein nur im Sinne des Messens (zeitlich oder räumlich) verstanden wird, hier ausschließlich zur Bestimmung von (auf einem Wechsel der Apperzeptionsintensität beruhenden) Gewichtsunterschieden der Motivzeitinhalte benutzen zu wollen. Den Begriffen metrisch, Metrik kann die Bedeutung des Zeitmessenden nicht mehr genommen werden. Daher wäre es wohl zweckmäßiger gewesen, zur Kennzeichnung der Gewichtsunterschiede einen neuen Terminus zu prägen, da der Begriff Rhythmus (hergeleitet von ῥέω) ebensowenig Beziehungen zu diesem Phänomen hat. Das Verhältnis der Begriffe würde dann dieses sein: zuoberst steht der Begriff der musikalischen Rhythmik, unter welchem sämtliche musikalischen Erscheinungen zu begreifen sind, soweit sie der Ordnung in der Zeit unterliegen. Diese Ordnung kommt zustande einmal durch das Einhalten bestimmter Zeitteile, die in ihrer Gesamtheit ein System von größeren und kleineren Zeitstrecken ergeben. Alle diese Verhältnisse sind der Gegenstand der musikalischen Metrik (von Riemann Rhythmik genannt). Ein zweites ordnendes Moment tritt hinzu, indem der musikalische Inhalt dieser Zeitstrecken vom Hörer verschieden bewertet wird, indem der Inhalt jeder zweiten oder dritten Zeitstrecke intensiver apperzipiert wird als der der Zwischenstrecken. So entsteht die Unterscheidung zwischen schweren (herrschenden) und leichten (beherrschten) Zeitinhalten, auf der die musikalische Gruppenbildung beruht. Vielleicht kann man die hierhergehörigen Tatsachen unter dem Begriff der musikalischen Gewichtslehre (der Riemannschen Metrik) zusammenfassen.

In jedem musikalisch-rhythmischen konkreten Gebilde (auch dem kleinsten, dem Motive) vereinen sich metrische und Gewichtsunterscheidungen. Riemann behandelt dagegen die gesamte Motivlehre lediglich als musikalische Rhythmik[1]) und läßt das Gebiet der Gewichtslehre (von ihm Metrik genannt) erst dort beginnen, wo sich Motive zu höheren Gruppen vereinen. Anderseits erkennt er auch wieder im Artikel »Metrik« seines Lexikons an, daß das Motiv bereits »das erste synthetische Gebilde metrischer Art« ist.

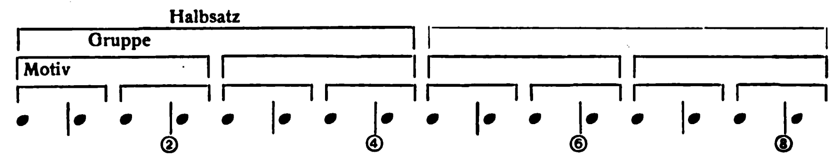
Hier wird der Begriff »Symmetrie« angewendet, der im Allgemeinbewußtsein nur als ein räumlicher Begriff lebt. Zwei Punkte wirken symmetrisch, wenn sie zu einem dritten in spiegelbildlich gleiche räumliche Beziehungen treten. Analog könnte man von zeitlicher Symmetrie sprechen, wenn man zu einem als gegenwärtig vorgestellten Zeitpunkte einen voraufgegangenen und einen nachfolgenden in gleichen Zeitabständen vorstellt und auf ihn bezieht. Eine solche zeitliche Symmetrie würde z. B. durch das Motiv: ♩ | ♩ dargestellt, indem der Moment des Beginns und der des Ausklanges des Motives zum Höhepunkt desselben »symmetrisch« angeordnet erscheinen. Bei allen anderen Motivtypen und bei der überwiegenden Mehrzahl der praktisch denkbaren Motivbildungen fällt aber jede Analogie zur räumlichen Symmetrie fort. Mir erscheint daher dieser Begriff zur Erklärung der musikalischen Gruppenbildung ungeeignet.

Der Begriff des Motives erhielt durch Riemann erst eine greifbare Fassung, aber der diesem Begriffe gewidmete Artikel erscheint mir allzu kurz gefaßt und nicht der Bedeutung seines Themas entsprechend. Da die Mehrzahl der Musiker

[1]) System der musikalischen Rhythmik und Metrik, Leipzig 1903.

sich wohl nur an Hand dieses Lexikons über Riemanns Motivdefinition unterrichten wird, hätte diese wohl breiter und sowohl in ihrer theoretischen Begründung wie in der praktischen Erläuterung eingehender angelegt werden sollen. Ähnliches (in bezug auf die theoretischen Ausführungen) wäre bei dem Artikel Takt zu wünschen. Auch bedürfte das Verhältnis von Takt und Motiv einer genaueren Bestimmung. Im allgemeinen glaube ich, daß die begriffliche Formulierung dieser Grundfragen der musikalischen Rhythmik (auch durch Riemann) noch nicht den letzten Grad der Abklärung erhielt, der ihr allein erst unbedingte Überzeugungskraft auch dem gegenüber verleihen kann, der nicht durch lange eigene Überlegungen die Haltbarkeit des Riemannschen Systems zu erkennen vermag.

Als metrische Erscheinung definiert Riemann, wie bereits angedeutet wurde, vor allem die Gruppenbildungen zweiten und höheren Grades. Hier ist es mir unverständlich, daß er die Zweiergruppen allein als ursprüngliche Bildungen gelten läßt und alle Dreiergruppen von diesen ableitet. Durch diese, wie ich meine, ganz willkürliche, beengende Voraussetzung nimmt sich Riemann die Möglichkeit, sein so klar angelegtes System natürlich weiter zu entwickeln. Was beim Zusammenschluß von Zählzeiteninhalten zu Motiven gilt (daß nämlich neben der Möglichkeit des Zusammenschlusses zweier dieser Werte gleichberechtigt die Vereinigung dreier Zählzeiten zum Motive besteht), das gilt auch für die höheren Gruppen. So stehen sich also zwei- und dreimotivige Gruppen prinzipiell gleichwertig nebeneinander, und auch die unleugbare Tatsache, daß in der musikalischen Praxis die Zweiergruppen weit häufiger anzutreffen sind als die ungeraden, ändert nichts an dieser Grundvoraussetzung. Eine weitere Folge derselben ist, daß man Abstand nehmen muß, den achtmotivigen Satz:



so wie es Riemann will, als die einzige musikalische Satzbildung anzusehen, von der alle anderen in der Praxis auftretenden nur Umformungen seien.

Dem Begriff der Verschränkung gebührte wohl auch ein besonderer Artikel, den man noch vermißt. Es wäre in ihm kurz zu erklären, was eine Motiv-, was Satzverschränkung ist.

Potsdam. Hermann Wetzel.

Les sentiments esthétiques, par Charles Lalo (Bibliothèque de philosophie contemporaine). Paris, Felix Alcan, 1910. 8°. 273 S.

Es ist interessant und lehrreich für die deutsche Ästhetik, ihr Bild im Spiegel einer fremden Nationalität zu sehen, zumal wenn es von französischer Seite gezeigt wird, von dem Volk, das immerhin *in aestheticis* an sicherem Kunstgefühl einen starken Vorsprung hat, und von einem Vertreter, der wie Charles Lalo eine ausgebreitete Kenntnis zeitgenössischer deutscher Ästhetiker an den Tag legt. Der heilsame Mangel an Sentimentalität in Kunstsachen, der sich, wie man wohl sagen kann, als Konstante in der französischen Kunst zeigt, bis zur Zuspitzung in frostigen Formalismus, macht sich denn auch sofort in der Polemik gegen das geltend, was Lalo als Neosentimentalismus in der Ästhetik bezeichnet, wobei vor allem die deutsche Einfühlungstheorie scharf mitgenommen wird, aber noch viel mehr, in ebenso graziöser wie beißender Polemik, der französische ästhetische Mystizismus,

vor allem der sogenannte Vitalismus — die Kunst als Ausdruck gesteigerten Lebens —, ein Mystizismus, den wir wohl zum Teil getrost als bloße Phraseologie bezeichnen können, sofern ihm nicht, wie etwa in Bergson, eine konsistente und bedeutsame Gesamtanschauung zugrunde liegt. Lalo beklagt sich — mit Recht —, daß bei weitem die meisten ästhetischen Werke aus der wissenschaftlichen ästhetischen Beurteilung eine Art mystischen Dithyrambus oder sentimentale Beschreibung ästhetischer Erlebnisse machen, wodurch die eigentliche wissenschaftliche Bearbeitung dieses Gebiets kaum gefördert wird. Er berührt hier in der Tat einen der Hauptschäden der offiziellen Ästhetik, soweit sie nicht trockene Experimentalwissenschaft ist, und zugleich den Grund, weshalb das Lesen ästhetischer Werke vielfach einen ebenso lächerlichen wie peinlichen Eindruck hervorruft, weil die sonst im wissenschaftlichen Betrieb streng zurückgehaltene Subjektivität hier plötzlich ihre Schleusen öffnet und uns mit einem Strom banaler Gefühlserlebnisse überschüttet, wie das kaum anders zu erwarten ist, da, wo die Hauptkraft des Geistes sich keineswegs auf die feine Durchdringung des Künstlerischen eingestellt hat. Manches tüchtige Werk schreckt dadurch den wahrhaft kunstempfindenden Ästhetiker von vornherein ab, und mit welcher Erleichterung wendet man sich zu denjenigen Autoren — und es sind gerade die, welche die moderne Ästhetik am meisten gefördert haben, wie etwa Hanslick, Fiedler, Hildebrandt, oder auch, um von weniger »kunstsachlichen« zu reden, etwa Christiansen, dessen Werk hier kürzlich besprochen wurde —, die uns allesamt mit sentimentalen Ergüssen verschonen. Wie turmhoch wächst, auch von diesem Standpunkt aus betrachtet, die ehrliche Nüchternheit Kants in ästhetischen Dingen, die aus schlichten Daten die durchdringendste theoretische Einsicht schöpft.

Die Einfühlungstheorie ist nach Lalo keine Erklärung, denn sie gibt erstens kein charakteristisches Merkmal, wie sie denn, in der Ausweitung, in der sie häufig angewandt wird, in der Tat auch das offenkundig nicht ästhetische Verhalten darstellt; ferner ist sie keine Erklärung, denn sie stellt nach Lalo einen neuen, fast mystischen Begriff hin; endlich bezieht sie sich auf den sentimentalen und nicht — so frostig es klingen mag — auf den wesentlichen technischen Faktor in der Kunst, das, was gefühlte Kunst von gefühlter Unkunst unterscheidet. Hier hat Lalo in der Tat das Wesentliche getroffen; man möchte noch entschuldigend hinzusetzen, daß in der deutschen Theorie der Einfühlung das l y r i s c h e Moment der subjektiven Gefühlsverschmelzung mit dem Objekt, das gewiß uns Deutschen nächst der Musik am nächsten steht, eine arge Hypertrophie in der Theorie erfahren hat; die Musik stellt ja zum Glück dieser sentimentalen Einfühlungstheorie an einer gewissen Grenze einen unüberwindbaren und heilsamen Widerstand entgegen, sofern wir mit cis, g und h wenigstens nicht dieses sentimentale Mitfühlen haben, wie mit dem Vöglein, dem Baum, dem dramatischen Helden und sonstigen Requisiten dieser Objekteinfühlung. Was Lalo will, ist eine Analyse des Kunstwerks und nicht des Gefühlsfaktors (Gefühl im landläufigen, nicht »technischen« Sinne) des Genießenden. Der Gegensatz zu Publikumsästhetik ist aber nicht etwa »Künstlerästhetik« im psychologischen Sinne, sondern Ästhetik der sachlichen Faktoren, zu der sich bereits vielfache Ansätze zeigen.

Leider entspricht dem bemerkenswerten und interessanten polemischen Teil und seinen eingestreuten Hinweisen nicht ein ebenso wertvoller positiver Teil bei Lalo. Wir bemerken sogar einige Rückfälle in die gerügten Fehler: man kann eben von den Krankheiten seines Versuchsobjekts angesteckt werden. Außerdem kommt Lalo aus einer psychologistisch-relativistischen Sphäre nicht heraus; die wenigen erkenntniskritischen und wertphilosophischen Exkurse haben keinerlei Bedeutung oder

Originalität. Lalo erkennt die Einseitigkeit des physikalischen, physio-psychologischen und experimentellen Verfahrens in der Ästhetik; sie sind nur einzelne Seiten und dürfen als solche nicht die volle Lösung des Problems beanspruchen. Lalo sieht die Zukunft der Ästhetik in der Soziologie — und diese Theorie erdrückt bei ihm die weiteren Ansätze zu feinem Verständnis des ästhetischen Phänomens. Das »technische Gefühl« ist für ihn das Resultat eines Milieus oder einer Zeit, — die Sanktion hängt von dieser Übereinstimmung mit der »allgemeinen« Tendenz ab, ohne daß Lalo sich fragt, wieso denn der »Neuerer«, der große Einzelne, ohne diese Sanktion oder trotz Mißbilligung der Zeit durchdringt. Wir hängen hier in der Luft, — es ist, als ob jedes Kunstwerk von außen her, von der Allgemeinheit seiner Zeit, seinen Wert empfängt. Die Theorie wird hier recht äußerlich, und der ästhetische Wert eines Kunstwerks wird zum Spielball der Generationen — nicht nur *de facto*, was ja unableugbar ist — sondern *de jure*, was eine Vernichtung jedes Maßstabes bedeutet und, wie jeder Relativismus, im Grunde verkappter Nihilismus ist. Lalo kennt kein anderes Überindividuelles als die numerische Allgemeinheit, und hier ist eine Theorie, die in der Praxis zu einer bedenklichen Ochlokratie in Kunstdingen führt, da eine Aristokratie, wie sie Lalo bisweilen durch den Begriff des »maßgebenden Publikums« begründen will, im Prinzip für ihn unhaltbar ist. Die Theorie geht hier an einem Mangel an Tiefe zugrunde, sowie an der Anwendung der heterogenen Prinzipien der soziologischen Betrachtung auf ein Gebiet, das wie kaum ein anderes sich auf das bedeutende Individuum und sein Verhältnis zu einem überindividuellen Wert stützt, der nicht auf allgemein-abstrahierbaren Gattungscharakteren beruht.

Die physio-psychologischen Abschnitte des Buches bieten wenig Interessantes, ebenso gibt die Behandlung der »technischen Gefühle« eine weniger reiche Ausbeute an konkreten Hinweisen auf die einzelnen Künste, als man erwarten sollte, obwohl Lalo auch hier in der gründlichen Abweisung dessen, was nicht ins Ästhetische gehört, viel Feines und Richtiges bietet. So ist dies Buch trotz aller Mängel und dem Fehlen letzter ästhetisch-philosophischer Einsichten in seinen kritischen Teilen doch höchst bemerkenswert und interessant, und die deutsche zeitgenössische Ästhetik wird sich wohl mit ihm auseinanderzusetzen haben.

Breslau.

Lenore Ripke-Kühn.